القاهرة

أدب • فكر • فن



المسرح بين الفكر والسياسة

الاساطير بين الحقائق والاباطيل

عندما يختلف النقاد مرة اخرى

بيكاسو

الامامة فى رأى الغزالى

الفلاح فى التليفزيون

مهرجان دمياط الادبى

علم المناعة

ڤولتير



• القاهرة • العدد السابع • الثلاثاء ١٩ مارس ١٩٨٥م • ٢٧ جمادى الثانية ١٤٠٥ هـ •

• الثمن ٢٥ قرشا •



لوحة للفنان على المليجى
مسطحات جلدية

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى
مدير التحرير
سامح كريّم
سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
د. أحمد عتمان
د. أمينة كامل
د. أميــــعد
د. سامية أسعد
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. محمود فهمى حجازى
هانى الحلوانى
مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

الإعلانات
مؤسسة أبوللو للإعلان
١٦ شارع البورصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتوح بالهرم
ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦
ص.ب ٢٠١٥ القاهرة

الأسعار
السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الأردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨٠٠ فرنك - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس.

الإشتراكات
قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى .
والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار الموضحة .

رؤيـة

كان لنا صديق ظريف أيام الشباب ، وكان مغرما بنظم الأمثال العامية شعراً فصيحاً ، فمن بين ما نظم هذا المثل المعروف « كلام الليل مدهون بزبدة ، يطلع عليه النهار يسيح » فنظمه هكذا :

كلامُ الليلِ مدهونٌ بزبدٍ إذا طلع النهارُ عليه ساحا

ولست أجد بأساً فى استعمال الفعل (ساح) فهو عربىٌ فصيح ، إن لم يكن فى هذا المعنى ، فليكن على سبيل الاستعارة ، أو فلنعتبره إرهاصاً بشعر العامية الذى شاع فى أيامنا هذه .

ويذكرنى بيت صاحبى بأقوال أخرى مأثورة فى الأدب ، منها ما قاله حكيمنا المعرى عندما سمع شعر ابن هانىء الأندلسى « أسمع قعقعة ولا أرى طحناً » ومنها قول شكسبير على لسان هاملت « كلام : ! كلام : ! كلام : ! » وكلاهما ـ شاعر العرب ، وشاعر الإنجليز ـ يعبر بطريقته الفنية عما عبر عنه فلا حونا بطريقتهم العملية « كلام ما وراهش محصول » وهناك عشرات أخرى من أمثال هذه الأقول تدل كثرتها على أن صفة الكلام الكثير بغير عمل سمة بشرية عامة ، تصدق فى كل آن وفى كل زمان ، حتى عودت نفسى على ألا أتوقع عملاً مثمراً ممن يكثر الكلام.وليس أكثر كلاماً فى حياتنا من اللجان . . لجان تنعقد وتنفض ، ويسجل أعضاؤها كلاماً فى آلاف الصفحات ، وهو كلام حلو ، يملأ الأذن طنيناً ، والقلب أملاً ، والعقل خططاً ، ومع هذا تتفاقم المشاكل وتتعقد الأزمات ، حتى أصبح من المأثور أن يسأل كل من يريد أن يعرف درجة تعقد الأزمة « كم لجنة ناقشتها ؟» فكلما زاد عدد اللجان ازدادت الأزمة تعقيداً .

وتصادفنا أزمة (الكلام/عمل) فى المجلة كل يوم . فلقد سمعنا من مثقفينا كلاماً عن ترحيبهم بالمجلة ، وعن شدة الحاجة إليها ، وعن تحمسهم للإسهام فيها ، ولو أننا أحلنا بعض كلامهم هذا إلى المطبعة لملأ اثنين وخمسين عدداً . ولكننا لم نفعل ـ ولن نفعل ـ لأنه « كلام ما وراهش محصول » أو « كلام : ! كلام : ! كلام : ! » .

ولكن هذا لا يثير قلقنا ؛ فهناك مثقفون آخرون يجلسون فى صمت ، وإذا ناقشوا قالوا كلمات قليلة ، ولكنهم يعودون بعد أيام وقد كتبوا كلمات كثيرة ذات قيمة ، ووراءها طحنٌ دسم ، هو هذا الذى نقدمه على صفحاتنا .

وبعيداً عن دائرة الكتابة ، تحتاج المجلة إلى عمل جاد دءوب حتى تخرج فى موعدها . وكان هذا أمراً أقرب الى المستحيل فى تصورنا ونحن فى طور الإنشاء . وقد عقدت لجان ولجان ، وانتهى جهد الكلام فيها إلى أن المطبعة لا تستطيع إخراج المجلة فى أقل من ثمانية أيام ، ومعنى هذا أن صدورها أسبوعية مستحيل . وكانٍ من بين أعضاء اللجان مديرة عام المطابع ، وهى سيدة قليلة الكلام لم تقل فى الاجتماعات غير أربع كلمات هى « ستصدر المجلة فى موعدها » وصدرت المجلة فعلاً فى موعدها . هل حققت هذه المعجزة لأنها لا تتكلم كثيراً ؟ أو حققتها لأنها حفيدة أحمد عرابى ؟ أعتقد أن السببين صحيحان . ولعل هذا يفسر للمؤرخين لماذا كان عرابى هو الزعيم الوحيد الذى لم تؤثر عنه خطب إلا قوله للخديوى « لن نورّث بعد اليوم » . وقد حقق وعده فى حين عجز غيره من الزعماء ذوى المئات من الخطب عن تحقيق شىء ذى قيمة .

« القاهرة »

حول ترجمة الأدب العربى الحديث

د. عز الدين إسماعيل



يستطيع المتتبع للعلاقات العربية الغربية على المستوى الثقافى فى الآونة الأخيرة أن يلاحظ أن هناك اهتماما ملحوظا فى الجانبين لتنشيط حركة الترجمة ، وذلك فى إطار تبادل الفكر الإنسانى والتقريب بين الشعوب . والجديد الذى تسجله هذه الملاحظة أن الترجمة عن العربية إلى اللغات الأخرى قد صارت تثير اهتمام بعض المؤسسات الثقافية وبعض دور النشر ، سواء فى أوربا الشرقية أو الغربية ، أو فى أمريكا .

هذا الموقف الجديد ينطوى على تغير جوهرى فى نظرة الشعوب الغربية إلى الأدب العربى ؛ فلم يكن أحد يشغل نفسه بهذا الأدب إلا أن يكون من المستشرقين . ولأمر ما شغل المستشرقون فى الماضى وإلى عهد قريب بالأدب العربى القديم ، فنقلوا قدرا من هذا التراث إلى لغاتهم . ولم يبدأ الاهتمام بالأدب العربى الحديث فى إطار الاستشراق إلا متأخرا فى النصف الثانى من هذا القرن ، وعلى نحو متواضع . وبصفة عامة يظل اهتمام المستشرقين بالأدب العربى ، قديمه وحديثه ، اهتماما أكاديميا فى المقام الأول . لكن الجديد الذى تسجله الملاحظة هو أن الاهتمام بترجمة الأدب العربى الحديث إلى اللغات الأجنبية يجاوز حدود الدائرة الاستشراقية وأهدافها الخاصة ، ليصبح اهتماما ثقافيا عاما ، يشارك فيه كل القادرين على نقل الأدب العربى إلى اللغات الأخرى ، من أبناء هذه اللغات ، ومن أبناء العربية أنفسهم ، كما يتولى إصدار هذه الترجمات ناشرون فى البلاد المستقبلة للترجمة ، غير الناشرين التقليديين لنتاج المستشرقين . وفى هذه الحالة تصبح الكتب المترجمة من العربية إلى اللغات الأخرى متاحة لقطاعات عريضة من الجماهير المتكلمة بهذه اللغات . وبعبارة أخرى يراد من هذه الترجمات أن تجعل الأدب العربى مقروءا من الجماهير التى تعيش خارج الدائرة العربية ، والتى تكاد لا تعرف شيئا عن هذا الأدب .

لقد انفتحت البلاد العربية منذ بداية عصر الاستنارة على الثقافات الغربية ، وكانت ترجمة هذه الثقافة جزءا من مشروع الاستنارة الطموح الذى بدأه رفاعة رافع الطهطاوى . ومنذ ذلك الوقت لم تكف حركة الترجمة عن تقديم المزيد من نتاج الثقافة الغربية إلى القارىء العربى ، سواء تمت هذه الترجمة فى إطار مشروع عام تخطط له أجهزة الثقافة ، أو كانت اجتهادا فرديا . وهكذا أصبح للترجمة فى تاريخنا الحديث تاريخها ورجالها وآثارها فى حياتنا العلمية والثقافية بوجه عام . وطوال هذا الزمن كانت الثقافة العربية مستقبلة ، ولم تكن مصدِّرة إلا فى حدود ضيقة ، فلم يُترجَم عنها إلى اللغات الأخرى إلا النذر اليسير . ومن هنا برزت فى الآونة الأخيرة ضرورة العمل على أن تنشط الترجمة فى الاتجاه المقابل ؛ أى أن يترجم الأدب العربى الحديث إلى اللغات الأخرى ، وبخاصة لغات الشعوب فى أوربا ، شرقا وغربا ، وفى أمريكا .



رفاعة الطهطاوى

وتسليم الجانب الغربي بهذه الضرورة إنما جاء نتيجة للاقتناع مؤخرا بأن الشعوب في أوربا وأمريكا كثيرا ما تسيء فهم العرب ، لأنها ــ أي هذه الشعوب ــ لم تتعرف الخطاب الأدبي العربي ، الذي يمثل التعبير الصادق والحميم عن الإنسان العربي ، واكتفت هذه الشعوب بالصورة المزيفة للشعب العربي ، التي ترسمها الأخبار اليومية أو الدعايات الكاذبة .

إن هذا الاقتناع من الجانب الغربي جيد في ذاته ، لأنه كسر حاجز العزلة ، وشعور الاستعلاء القديم ، ومهد الطريق لأسلوب جديد من التعامل بين الثقافة الغربية والثقافة العربية . لكن هذا الاقتناع النظري ما يلبث عند الانتقال به إلى حيز العمل أن يصطدم ببعض الصعوبات . فمنذا الذي يختار الأعمال الأدبية التي تترجم من العربية إلى هذه اللغات ؟ إن أول شرط في هذا الذي يقوم بالاختيار أن يكون عارفا لهذه الأعمال ، وقادرا على تقدير مدى قيمتها . ترى هل يقوم بهذا الاختيار المستشرقون ، أم تقوم بذلك أجهزة ثقافية عربية ؟ ذلك أن النتاج الأدبي العربي الحديث ليس نتاج قطر واحد ، بل نتاجَ الأقطار العربية جميعا . وأيا كان الطرف الذي سيقوم بالاختيار فإن السؤال المهم الذي يطرح نفسه هنا هو : ماذا يختار من النتاج الأدبي العربي الحديث للترجمة ، وهو الآن كم هائل ؟ وعلى أساس من أي المعايير يتم هذا الاختيار ؟ هل أهمية العمل الأدبي من وجهة النظر العربية تكون هي الأساس ؟ ولماذا لا تكون وجهة نظر القارىء الذي ستتجه إليه هذه الترجمة هي أساس الاختيار ؟ فنحن قد ألفنا أن نترجم إلى العربية من الكتب ما نشعر نحن بأهميته ، وما نعتقد أنه مفيد وممتع للقارىء العربي . فإذا تم الاختيار على أساس من وجهة نظر المترجَم إليهم ، فهل تكون الأعمال العربية المختارة للترجمة مما يجانس طريقة المترجَم إليهم في التفكير والشعور ، أو ــ بعبارة أخرى ــ مما يجانس أدبهم ؟ هل نترجم إليهم رواية عربية تنهج في أسلوبها نهج الرواية الغربية الحديثة ؟ وماذا في ذلك ؟ سيقول بعضهم عندئذ : هذه بضاعتنا ردت إلينا ؛ وسيقول آخرون : هذا مدهش ! لم نكن نعتقد أن الأدباء العرب يكتبون كما يكتب أدباؤنا . وبعبارة أخرى : هل يرغب القارىء الغربي في أن يقرأ أدبا أجنبيا ، عربيا أو غير عربي ، من جنس أدبه ؟ أم تراه يتوقع شيئا غريبا له أصالته الخاصة ، ومقوماته الخاصة ، وسلم معاييره الخاص ؟

ومن جهة أخرى هل يتجه الاختيار إلى ترجمة الأعمال الأدبية الكاملة لأحد الأدباء العرب ، حتى تكتمل صورة نتاجه الأدبي في أذهان قارئيه ؛ على غرار ما صنعناه نحن في ترجمة الأعمال الكاملة لشيكسبير ودستويفسكي وغيرهما ، أم يقتصر الاختيار على عمل واحد لكل أديب ، وعندئذ تبرز المشكلة : على أي عمل من أعمال الأديب يقع الاختيار ؟ أم ترى يكون من الأفضل في المراحل الأولى ترجمة كتاب في تاريخ الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية ، يكون بمثابة مهاد لدى القارىء الأجنبي لقراءة الأعمال الفردية بعد ذلك ، ثم يتلو ذلك مصنفات في الشعر العربي ، تضم قصائد لعدد من الشعراء ، ومصنفات في القصة القصيرة . . وهكذا ؟

إن الجانب العملي لترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأخرى يطرح هذه الأسئلة جميعا ، وما قد يتفرع عنها من أسئلة أخرى . ولابد لنجاح أي مشروع لترجمة الأدب العربي الحديث من أن يجد الإجابة الحاسمة عن كل هذه الأسئلة ●

في هذا العدد

المسرح بين الفكر والسياسة

د . نهاد صليحة

فى القرن العشرين ظهر فى أوروبا مصطلح مسرحى جديد هو المسرح السياسى . وإذا حاولنا تعريف المسرح السياسى بأنه المسرح الذى يتعرض لقضايا سياسية نكون كالذى عرف الماء بعد الجهد بالماء . إذ أننا وقبل كل شىء يجب أن نحدد بوضوح ما نعنيه بكلمة سياسة .

فوفق تعريف معين لمعنى كلمة سياسة يمكننا القول بأن المسرح ، بل والأدب كله ، كان ومازال فى أحد مظاهره سياسياً . أى أننا إذا اتفقنا على تعريف السياسة بأنها « مجموعة الأفكار ، أو الفلسفة ، التى تشكل نظرية الحكم ، التى يتم فى ضوئها تنظيم علاقات الأفراد والمجموعات فى المجتمع ، وفق قوانين وقيم معينة ، تحكم توزيع السلطة والمال ، وتحديد الأدوار ومناطق التحرك للأفراد والجماعات » إذا اتفقنا على هذا التعريف لكلمة سياسة يمكننا إذن أن نصف المسرح بأنه كان دائماً سياسياً ـ بمعنى أن كل مسرحية نعرفها تتضمن ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، أيديولوجية ونظاماً ، يشكلان الخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية للصراع القائم فى الدراما ، ويحددان مساره ونهايته ، حتى لو كان هذا الصراع صراعاً نفسياً بالدرجة الأولى .

أى أن السياسة بأوسع معانيها ـ أى باعتبارها المحيط الفكرى والاجتماعى الذى يتم فى إطاره الصراع الدرامى ـ تمثل فرضية أساسية فى الدراما على مختلف أشكالها وفى مختلف عصورها .

ولنأخذ مثالاً للتدليل على ذلك ، ولتكن مسرحية شكسبير ماكبث :

إن شكسبير يصور فى هذه التراجيديا الدامية التفتت والتهرؤ الذى يصيب النفس البشرية ، عندما يخون الإنسان طبيعته الخيرة ، تحت ضغط الإغراء أو لمغنم عارض . وهو يبلور هذه الفكرة من خلال قصة اسكتلندية قديمة ، تحكى أن قائدا قتل الملك الذى تربطه به وشائج القرابة ، والذى ينزل ضيفاً ببيته ، ويجزل له العطاء ، وذلك بدافع الطمع فى التاج ، وبتحريض من زوجته .

وبعد أن يحصل ماكبث فى القصة الاسكتلندية على التاج ، يحاول أن يؤمن مركزه عن طريق التخلص من معارضيه ، فيمعن فى القتل والطغيان ، ويسود الظلم البلاد ، حتى يعود ابن الملك المقتول والوريث الشرعى إلى استكلندة ، ويعزل هو ومعاونوه ماكبث الطاغية ، ويستعيد ملك أبيه .

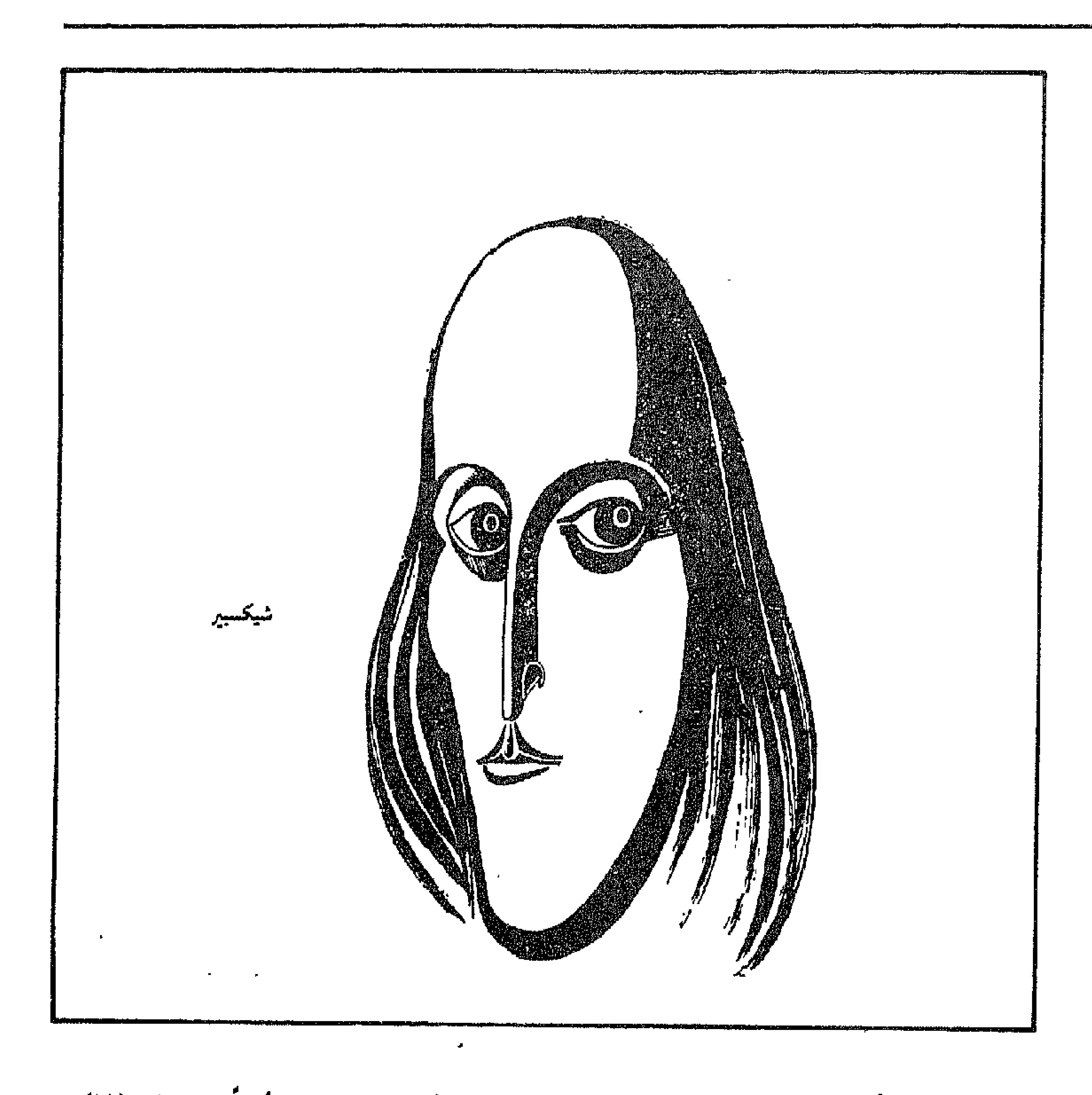
وفى أيدى شكسبير تحول ماكبث من مجرد وحش كاسر ، وطاغية لا يكترث بشىء سوى الاحتفاظ بالعرش ، إلى إنسان معذب خان ذاته الخيرة التى تمتلىء بلبن الرحمة ، كما تصفها زوجته ، وخان قانونه الأخلاقى الذى يحرم قتل الضيف وسفك دم الأقرباء ، وخان أيضاً عقيدته الدينية والفلسفية التى ترى فى الملوك ـ وفق فلسفة العصور الوسطى ـ ظلالله على الأرض ، وممثلين له فى إدارة نظامه الكونى . ونتيجة لهذه الخيانة المركبة المتعددة الجوانب يفقد ماكبث إنسانيته ، وتتحلل شخصيته ، ويضحى مخلوقاً شائهاً معذباً ، بينما تنتحر زوجته بعد أن يصيبها الجنون تحت وطأة عذاب الضمير . وينتهى الأمر بماكبث إلى ما يشبه العدمية الكاملة ، عندما يقول فى القمة المأساوية للمسرحية :

وهكذا ستمضى بنا الأيام حثيثا
نزحف بخطوات ثقيلة متباطئة
تحملنا من يوم إلى يوم حتى نهاية الزمن .
وما كانت كل أيامنا الماضية سوى شموع
على طريق العدم
تهدينا نحن الحمقى إلى تراب القبر .
(ترجمة كاتبة المقال)

وكما نرى من هذا العرض السريع ، فإن الموضوع الرئيسى فى المسرحية هو خيانة النفس ومعاناتها . ومع ذلك ، فمسرحية ماكبث مسرحية سياسية بالمعنى الواسع الذى حددناه سابقاً . إذ أن الموضوع الرئيسى لا يتم طرحه من فراغ ، بل لا يمكن طرحه على الإطلاق إلا فى إطار الفلسفة العامة التى تحكم المسرحية ، والتى تقوم على التسليم بنظرية الحكم الملكى الوراثى التى ساندتها الكنيسة فى العصور الوسطى . وبدون هذا التسليم لا يمكن إبراز معاناة ماكبث النفسية إبرازاً كاملاً . فقتل ماكبث للملك كما تصوره المسرحية ليس مجرد جريمة أخلاقية ، بل هو أيضاً جريمة سياسية واجتماعية ، وانتهاك للفلسفة الدينية والقوانين الأزلية التى تطرحها .

إذن ، إذا أردنا التعميم ، يمكننا أن نقول إن المسرح كان دائماً سياسياً ، إذا قصدنا بالسياسة إطار القيم الذى تتضمنه المسرحية ، وتسلم به ، وتتخذه أرضاً لطرح قوى الصراع (وهو جوهر الدراما) ، ومحيطاً لمراحل احتدامه (أى للحدث) ، وقانونا يحدد مساره ونتيجته ومعناه الكامل .

أما إذا أردنا المزيد من التخصيص ، فيمكننا القول بأن صفة المسرح السياسى ينبغى أن تقتصر على ذلك النوع من المسرح الذى لا يكتفى بأن يتخذ من فلسفة الحكم خلفية مسلماً بها للصراع ، بل يتخطى ذلك إلى اتخاذ فلسفة الحكم نفسها مادة للصراع ـ أى يصبح موضوعه : السلطة ، والفلسفة التى تساندها ، والقوانين التى تفرزها ، ومظاهر تطبيقها .


شيكسبير

والمسرح السياسى بهذا المعنى الأكثر تخصيصاً ليس جديداً ، ولا يقتصر ظهوره على القرن العشرين ، بل نجده فى أعمال كثير من كتاب المسرح ، ليس أقلهم شكسبير ، وبايرون ، وشيللى ، وبوشنر وتشيكوف (فى مسرحية بستان الكرز خاصة) ، كما نجده فى أعمال بيسكاتور ، وبريخت ، وسارتر ، وتوللر وغيرهم .

والمسرح السياسى الذى يتخذ من فلسفة الحكم فى جوهرها النظرى ، أو فى بعض مظاهرها أو أنماط تطبيقها ، مادة وموضوعاً له ، ينقسم إلى ثلاثة أنواع واضحة :

١ - مسرح سياسى إصلاحى : أى مسرح نقد سياسى بناء يهدف إلى إصلاح أخطاء التطبيق ويؤدى فى النهاية إلى تثبيت النظام السائد .

٢ - مسرح سياسى ثورى : وهو مسرح دعوة (فى أفضل صورة) أو دعاية (فى أسوئها) ، وهو يدعو إلى استبدال نظرية سياسية بأخرى .

٣ - مسرح فكرى سياسى حقيقى : وهو المسرح الذى يعرض لعدة أيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بعينها .

وسنناقش كلا من هذه الأنواع بالتفصيل وعلى حدة :

النوع الأول ، وهو المسرح الإصلاحى ، نجده بصورة واضحة منذ بدايات المسرح ، سواء فى مصر القديمة أو فى اليونان .

ففى مصر القديمة ـ كما تخبرنا د. هيام أبو الحسن فى دراستها « المسرح المصرى القديم » (فصول - ٣ - ١٩٨٢) ـ وخاصة فى عصر الاضمحلال والفوضى والغزو الأجنبى بعد انهيار الأسرة السادسة ، ظهر نوع من المسرح السياسى الساخر ، الذى يسخر من الفوضى الاجتماعية والسياسية والبلبلة الفكرية ، مثل مسرحية « مبعوث حورس » ، أو الذى يهاجم الحاكم الذى يحاول تغيير عقيدة المجتمع ، مثل مسرحية « هزيمة أبو فيس » التى تهاجم الملك أبو فيس لإحلاله عبادة ست بدلاً من أوزوريس ، أو الذى يهاجم الغزو الأجنبى مثل مسرحية « عودة ست » ، التى تعقد محاكمة للمحتل البغيض « قمبيز » ، تنتهى بطرده من أرض مصر باعتباره ممثلاً لإله الشر « ست » .

ولكن ، فى جميع هذه النصوص المصرية القديمة ـ ليس فقط فى مجال المسرح ، بل فى مجال الأدب كله (مثل نص « الفلاح الفصيح » ، ونص نسو « كاره الحياة ») ـ من الواضح أن الفلسفة الأساسية التى كانت تحكم السياسة والمجتمع وتنبع من العقيدة الدينية لم تتعرض لهجوم أو نقد جذرى ، بل انصب كل النقد على تجاهلها ، أو فساد تطبيقها ، أو تركها عرضة للخطر سواء من قبل الغازين أو من قبل الملوك المنشقين عليها . وتدليلاً على ذلك نجد أن الكورس فى مسرحية « عودة ست » ـ كما تذكر د. هيام أبو الحسن ـ يخاطب المحتل قمبيز قائلاً : « سنطردك شر طردة إلى بلادك آسيا ، مصر لن تخرج عن طاعة حورس » . أى أن هذه المسرحية السياسية ، التى تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد ، تناقش الأحوال السياسية من منطلق التمسك بالقانون القديم والعقيدة الأوزيرية .

كذلك فى اليونان القديمة ، وجد هذا النوع من مسرح النقد السياسى ، الذى يهدف إلى الإصلاح منذ البداية . فكما يقول د. أحمد عتمان فى كتابه « الشعر الإغريقى » ، كان الشاعر فرونيخوس « أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما . فلقد كتب عن الثورة الأيونية ، التى لم يلعب فيها الأثينيون دوراً مشرفاً ، عندما قمعها الفرس عام ٤٩٤ وأسروا مدينة ميليتوس بعد تدميرها » (ص. ٢٠٣) ـ أى أن فرونيخوس أرخ فى مسرحيته غزو ميليتوس لهزيمة ثورة . ولكن هذا التأريخ لم يتضمن انتقاداً جوهرياً للنظام السياسى الذى أدى إلى هذه الهزيمة . أى أن الحدث المؤسف العارض كان موضوع المسرحية ، ولم يكن موضوعها فلسفة الحكم التى أدت إلى هذا الحدث .

ودليلاً على ذلك نجد أن فرونيخوس قد أتبع مسرحيته الأولى بمسرحية أخرى بعنوان الفينيقات عن الحرب الفارسية أيضاً ، وفيها ـ كما يقول الدكتور عتمان ـ « خلد انتصار الإغريق لا هزيمتهم ، فلاقت نجاحاً أكبر من سابقتها » (ص. ٢٠٣) .

وفى أعمال ايسخيلوس أيضاً نجد مثل هذا النوع من المسرحية السياسية ، التى تتعرض بالنقد لبعض مظاهر تطبيق النظرية السياسية السائدة فى المجتمع ، وأخطائها ، دون المساس بالنظرية نفسها . فبالرغم من أن مسرحية (بروميثيوس مغلولاً) تعرض على استحياء لإمكانية الثورة الإنسانية على القدرية الدينية ، التى تتمثل فى شخص الإله زيوس الطاغية ، الذى يعاقب بروميثيوس عقاباً مروعاً ، لكشفه سر النار للبشر ، مما يجعلهم قادرين على التحكم فى مصائرهم ـ على الرغم من هذا ، فإن بروميثيوس يظل فى المسرحية أسير أغلال زيوس والعقيدة التى يمثلها . ولقد ظل بروميثيوس هكذا مصفداً فى أغلاله فى مجال الدراما ، حتى أتى الشاعر الرومانسى الإنجليزى الثائر شيللى وفك أسره فى مسرحيته بروميثيوس طليقاً .

إن الفرق بين مسرحية ايسخيلوس التى تبقى على أغلال بروميثيوس الروحية والعقائدية ، ومسرحية شيلى التى تحطم قيوده ، يتلخص فى التزام الكاتب الأول بضرورة الإبقاء على الإطار النظرى السياسى والفلسفى مع محاولة إصلاح بعض عيوبه ، وفى رفض الكاتب الثانى لهذا الإطار رفضاً جذرياً ودعوته لاستبداله بفلسفة ونظرية سياسية أخرى .

ولكن قبل مجىء شيلى فى القرن التاسع عشر نجد أن المسرح كان يميل غالباً إلى نقد مظاهر التطبيق وانتقاد

الأفراد العاملين بالسياسة ، دون المساس بشرعية النظرية السياسية بمعناها الواسع . ففى مسرحية أريستوفان الفرسان (٤٢٤ ق . م) نجد المؤلف يهاجم السياسيين فى عصره بشدة ، ويخص بالهجوم داعية الحرب كليون ، ولكنه لا يتخطى انتقاد التطبيق إلى نظرية الحكم نفسها . كذلك إذا تركنا العصور القديمة فى اليونان وانتقلنا إلى عصر شكسبير فى انجلترا ، نجد الشاعر المسرحى بن جونسون يدخل السجن المرة تلو الأخرى بتهمة النقد السياسى . بل إن مسرحيته (جزيرة الكلاب) (١٥٩٧) (وهى اسم مكان فى لندن) التى كتبها بالاشتراك مع المؤلف توماس ناش ، والممثلين روبرت شو وجابريل سبنسر ، قد تسببت فى إغلاق المسارح كلها عقاباً على هذا التطاول ، وذلك بعد أن ألقت بكتابها إلى غياهب السجن .

ويبدو أن ظاهرة إلقاء المؤلفين المسرحيين فى السجون كانت شائعة فى ذلك العصر . إذ نجد جون مارستون وجورج تشابمان يلقون نفس المصير مع بن جونسون مرة أخرى ، بعد اشتراكهم جميعاً فى تأليف مسرحية (اتجهوا شرقاً) التى تسخر من نظام الهبات والألقاب والرتب والعطايا الملكية . ثم نجد مارستون يتعرض مرة أخرى لخطر السجن عندما كتب مسرحية (المتذمر) وانتقد النفاق والخداع الذى ساد البلاطات الملكية إبان عصر النهضة .

ولكن هؤلاء الكتاب أنفسهم كانوا من المؤمنين بفلسفة الحكم السائدة ، ولم يحدث أن دعا أحدهم مثلا إلى إحلال نظرية الحكم الديمقراطى محل نظرية الحكم الملكى ، بل إننا نجد مارستون يعتزل المسرح لينخرط فى سلك الكنيسة التى تساند العرش ، بينما نجد جونسون تصطفيه الملكة إليزابيث الأولى ، ليؤلف لها سلسلة من العروض الدرامية الغنائية الراقصة ، التى تعتمد على الإبهار فى الملابس والديكور ، وتصور شخصيات أسطورية والتى كانت تسمى (ماسك) كناية عن التنكر . وقد صمم الديكور لهذه العروض الفنان الإيطالى الشهير إنيجو جونز ، ليقوم بتمثيلها أفراد البلاط مع الملكة للترفيه عن أنفسهم .

وخلاصة القول أن ثمة نوعا من مسرح النقد السياسى ، الذى يدعو إلى الاصلاح لا الثورة ، وجد سواء فى ظل النظام الديمقراطى اليونانى الذى كان يسمح بالسخرية من الحكام الأفراد ويحرم المساس بالشعب ، أو فى ظل النظام الملكى الإنجليزى الذى كان يحرم انتقاد البلاط ويسمح إلى حد ما بالنقد للشعب ، أو لمن يقومون بتطبيق النظام ، أو فى ظل الملكية الدينية المصرية القديمة .

وهذا النوع من المسرح يؤدى فى النهاية وظيفة تثبيت النظرية السياسية التى تحكم المجتمع . إذ أن النقد الساخر لأخطاء التطبيق ينتج عنه أولا التنفيس عن الغضب ، وثانيا لفت النظر إلى ضرورة الإصلاح . وفى كلتا الحالتين تنجو النظرية من الخطر .

هذا عن النوع الأول من المسرح السياسى ، وسوف نتناول النوعين الثانى والثالث فى مقال تال ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس



رحلت أخيراً السيدة سيزا نبراوى واسمها الحقيقى (زينب) وهى من سلالة (مراد بك) أمير المماليك الذى هزمه نابليون بونابرت ، وكانت إحدى المستحقات فى أوقاف (مراد بك) . كما كانت من زعيمات الحركة النسائية فى مصر تحت زعامة هدى شعراوى سيدة السيدات .

وقد نسى الناس زوج السيدة زينب أو سيزا نبراوى ، وهو المثال مصطفى نجيب تلميذ محمود مختار ، الذى أراد أن يكون خليفته ثم عاندته الأقدار . حتى اشتغل مدير ورشة نجارة عند المقاول الشهير محمد حسن العبد باشا .

كان مصطفى نجيب مثالاً ونحاتا عبقريًا من مدرسة المثال محمود مختار ، وقد عرف (سيزا نبراوى) فى صالون (هدى شعراوى) الشهير ، وتزوجها وعاش معها فى المعادى . . . وكانت الموضة فى تلك الفترة هى الزواج بخمسة وعشرين قرشا . . والعصمة بيد الزوجة . دفاعاً عن حرية المرأة .

وتزوجت الدكتورة درية شفيق من الأستاذ أحمد الصاوى محمد بهذه الطريقة أيضا . . . وكانت طريقة مبهرة فى عصرها ، وحطمت عصر الحريم المملوكى التركى العثمانى . . وهو عصر (مراد بك) جد (سيزا نبراوى) . . أقصد زينب المرادية .

ولكن المثال مصطفى نجيب كان يعتز كثيراً بلحيته العربية التى لا تطول مثل لحى القوقاز أو اليهود . . وكان يعتز أيضا بعباءته العربية التى يرتديها فوق ثيابه الأوربية

ولبس عباءة وتقر عينى
أحب إلىّ من لبس الشفوف

نحت تماثيل كثيرة لا ندرى أين ذهبت ؟

وشاء سوء الطالع أن يعد (مصطفى نجيب) تمثالين للملك فؤاد ووالده الخديوى إسماعيل قبيل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

كان تمثال الملك فؤاد سيوضع فى ميدان عابدين . وهو تمثال للملك ممتطيا صهوة حصان ، وكان تمثال الخديو إسماعيل والد الملك فؤاد تمثالا نصفياً سيوضع فى ميدان الإسماعيلية وهو ميدان التحرير الآن . . وأقيمت قاعدة التمثال فعلا فى الميدان ورآها ملايين الناس . ثم رفعت عند حفر مترو الأنفاق .

ونحت المثال مصطفى نجيب التمثالين . . . وأراد الملك فاروق أن يهدم نصف حى عابدين ليوصل ميدان عابدين إلى ميدان الإسماعيلية أى ميدان التحرير ، حتى ينظر إسماعيل إلى ولده فؤاد ، فقامت الدنيا ، ولم تقعد حتى يوم ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . . وسقط الملك . . وسقطت الملكية .

لم يكن للمسكين مصطفى نجيب ذنب فى كل هذا . . فقد كان فنانا ينحت تماثيل .

ثم صنع المثال الذى وقع فى قبضة الأقدار تمثالا لأحمد عرابى وضع أمام محطة سكة حديد الزقازيق .

لم يكن يهمه أن يكون التمثال لملك أو إمبراطور أو ثائر . . بل كان الفن هو الذى يحركه نحو غاية مجهولة .

ولكن الفن وحده لا يكفى . .

مصطفى نجيب هو المثال الذى نحت تمثالا لعدنان المالكى فى دمشق .

ومصطفى نجيب هو الذى فتح ورشة نجارة لشركة مقاولات العبد باشا فى المعصرة بضواحى القاهرة .

هل نلوم (جوته) شاعر الألمان الأكبر لأنه استقبل نابليون بونابرت ، الذى غزا ألمانيا وهو فى طريقه إلى وارسو وموسكو ؟ . .

هل نلوم (بيتهوفن) موسيقار الألمان الأكبر لأنه عزف أنشودة الانتصار لنابليون بونابرت ؟ . .

لقد كان مصطفى نجيب مثالاً عظيما ، ونحاتا عظيما من أبناء مصر . .

أين تماثيله ؟ أين فنه المصرى الأصيل ؟ . . وهل ضاع بسبب السياسة . . والملك فؤاد والخديوى إسماعيل . وعرابى . . وعدنان المالكى ؟ . . لست أدرى . . والحديث ذو شجون ●

الأساطير بين الحقائق والأباطيل

د. أحمد عتمان


يبدأ التاريخ البشري من حيث الفكر بالأسطورة . فالأسطورة بالنسبة للرجل البدائي كانت وعاءً لمعتقداته الدينية وتأملاته الذهنية وكانت أيضاً مرتعاً لخيالاته ومنفذاً لأحلامه . ومن ثم يمكن القول بأن التفكير الأسطوري هو اللبنة الأولى في صرح الحضارة الإنسانية . ولا فائدة ترجى من دراسة المجتمعات البدائية والحضارات الأولى ما لم نتبنَّ المنهج الأسطوري . على أننا نخطىء من ناحية أخرى لو تصورنا أن الأسطورة قد انتهت تماماً من حياتنا المعاصرة . ففي بداية العصر المسيحي مثلاً حاول آباء الكنيسة الأوائل أن يهدموا الأساطير الوثنية القديمة ولم يفلتوا هم أنفسهم من سحرها ونجد ذلك ماثلاً في كتاباتهم . أما في أيامنا هذه ونحن نجتاز عقبات الخروج من القرن العشرين فلا زالت الأسطورة مصدراً مهماً من مصادر الوحي والإلهام في فنوننا التشكيلية والأدبية ولا سيما في الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرح . الأسطورة إذن لا تزال يعشقها الصغار وتروق للكبار ، يعيشها الأمي ويتعايش معها العالم الجهبذ حتى في بلداننا نحن أبناء العروبة والإسلام . ولعل السبب الرئيسي في ذلك يكمن في أننا قد أدركنا مؤخراً أن الأسطورة خلاصة تجارب مئات أو آلاف السنين وتضم بين جنباتها حكمة القرون وتأملات العديد من الأجيال .

ولذلك نرى أنه قد يكون من المفيد الآن أن نعيد النظر فيما يرد بمعاجمنا اللغوية . فكلمة « أسطورة » في المعجم الوسيط تعني « الخرافة » و « الحكاية ليس لها أصل » أما في مختار الصحاح فهي ترد في مادة « سطر » وكما يلي : « الأساطير » تعني « الأباطيل » والمفرد « أسطورة » بالضم .

وجاء في كتاب الدكتور مسعود بوبو المنشور في دمشق عام ١٩٨٢ بعنوان « أثر الدخيل على العربية الفصحى » (ص ٢٩٠ - ص ٢٩١) أن ابن منظور قال :

« والأساطير أباطيل ، والأساطير أحاديث لا نظام لها واحدتها إسطار وإسطارة وأسطير وأسطيرة وأسطور وأسطورة . وقال قوم : أساطير جمع أسطار وأسطار جمع سطر . وقال أبو عبيدة : تجمع سطر على أسطر ثم جمع أسطر على أساطير . وقال أبو الحسن : لا واحد له . وقال اللحياني : واحد الأساطير : أسطورة وأسطير وأسطيرة . . . »

وقد ورد اللفظ في القرآن الكريم في قوله تعالى « أساطير الأولين » (سورة الأنعام آية ٢٥) . فالجمع الثابت هو أساطير أما المفرد « أسطورة » فهو موضع الخلاف وإن كانت هي الأقرب والأشيع فهي على وزن أكذوبة أكاذيب وأعجوبة أعاجيب وأرجوحة أراجيح . وإلى جانب الرأي المطروح سالفاً بأنها مشتقة من « سطر » هناك رأي آخر يقول إنها جاءت من الكلمة الإغريقية « هيستوريا » (historia) التي صارت في عصور لاحقة تنطق « إيستوريا » (historia) ومعناها « البحث » أو « الفحص » أو « التقصي » وهذه الكلمة الإغريقية مشتقة أصلاً من كلمة أخرى اغريقية هي « هيستور » أو « إيستور » (histor, histor) بمعنى « العارف » أو « الخبير » أو « المتعلم » . ومن ثم فكلمة « هيستوريا » صارت تستخدم عند جالينوس الطبيب الأشهر الذي ترجم العرب معظم أعماله بمعنى « سجل بمجموعة حالات تجريبية » أي كمصطلح في الطب التجريبي ويمكن نقلها إلى العربية كما يلي : « تاريخ بالحالات المتشابهة » .



وإذا سألت أحداً من الناطقين باللغات الأوروبية الحديثة عن معنى كلمة أسطورة سيقول لك myth أو ما شابهها من كل تلك الكلمات المشتقة من الكلمة الإغريقية mythos التي تعني أصلاً « الكلمة » في مقابل العمل الفعلي و « القصة الخيالية » في مقابل الحقيقة التاريخية . فكلمة « ميثوس » إذن ألصق بالخرافة من هيستوريا . ولقد استخدم أرسطو هذه الكلمة « ميثوس » بمعنى الأسطورة ـ كما نعرفها نحن المحدثين ـ وبمعنى « الحبكة الدرامية » في التراجيديا والكوميديا وقال إنها بداية الدراما وروحها أو جوهرها .

ولنعد الآن إلى الكلمة « هيستوريا » التي من المرجح أن تكون كلمة « إسطورة » العربية قد اشتقت منها . فالغريب أن هيسيودوس قد استخدمها بمعنى « الحكاية الخرافية أو الخيالية » في حين ترد عند هيرودوتوس أبي التاريخ بمعنى « المعرفة التي يتم الحصول عليها بالتقصي » أو « الإعلام » . فهي تقترب عنده من معنى التاريخ ومن هنا جاء اشتقاق كلمة التاريخ (history, histoire) في اللغات الأوروبية الحديثة وكذلك كلمة القصة الحقيقية أو الخيالية (story) .

المهم عندنا الآن هو أننا لو سلمنا باشتقاق كلمة « أسطورة » من الكلمة الإغريقية « هيستوريا » فعلينا أن نقبل بأن الإسطورة ليست محض أكذوبة إذ فيها شيء من الحقيقة .

وبالفعل أثبتت الدراسات العلمية ـ التاريخية والأثرية ـ أن الكثير من الأساطير ينبع من حقائق فعلية وقعت في زمن ما سحيق أو غير معروف ، وحفظها العقل البدائي بمنهجه الأسطوري في التفكير فأضاف إليها ما أضاف وحذف ما لم يستطع استيعابه ، وبالغ كلما استهوته الحكاية . وهكذا تضخمت الرتوش واختفت ـ أو تخفت ـ الحقيقة نفسها ووصلتنا أحداث تاريخية قديمة كأساطير تروى للتسلية والإمتاع .

وسنضرب على ذلك مثلاً بالحرب الطروادية التي استمرت عشر سنوات وروى هوميروس أحداثها في « الإلياذة » . وظلت تعد من الأساطير التي لا أساس لها من الواقع حتى نهاية القرن التاسع عشر حين تمكن هنريش شليمان الألماني من العثور على موقع طروادة . وانتقل بعد ذلك إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس (المورة) واكتشف أكروبوليس (قلعة) مدينة أرجوس وموكيناي وتيرنس . وتوالت بعد ذلك عدة اكتشافات أثرية أخرى في مواقع متصلة بالحرب الطروادية وملاحم هوميروس . ومنذ ذلك الحين انقلبت النظرة إلى الحرب الطروادية من كونها مجرد « أباطيل » إلى الاعتقاد بيقين في أنها حقيقة تاريخية لا جدال فيها . وتحولت ملاحم هوميروس من « حكايات خرافية » لا أصل لها إلى نصوص شعرية ملحمية تلقي أضواء مبهرة على الحقائق التاريخية . وهكذا تعانقت الأسطورة مع التاريخ ربما لأن أصلهما واحد ، إن في اللغة وإن في الواقع ●

حوار مع الإبداع الشعري المعاصر :

أين الشعر في ديوان نصار عبد الله «أحزان الأزمنة الأولى»

د . أنس داود

الشعر تشكيل لغوى يحمل فى رهافة مكوناته آثار المبدع ، وآيات تفرده ؛ ومهما اختلفت التناولات النقدية للأثر الشعرى فسيظل هو « المنطلق الأساسى » للتحليلات الجمالية والاجتماعية والنفسية ؛ بل وحتى المذهبية والعرقية حتى لا يبيت من التعسف أن نفرض عليه أفكارا ونظريات من مجموع معارف المتلقى ، أو مستثار مشاعره ؛ ولهذا فكلما غنى « التشكيل اللغوى » فى الشعر ، واكتنزت فيه الدلالات تراكمت فيه طبقات المعانى ، ودل على خصوبة المبدع النفسية ، وعمق ثقافته . . لغوية وإنسانية ، وقدراته الإبداعية بدءا من اختيار « المفردة » اللغوية ، ومرورا بالتشكيل الصورى والموسيقى ، وانتهاء بالبناء الكلى للمُبْدَع الشعرى . . فإذا فقد التعبير الشعرى هذا الثراء الداخلى ، وتلك الخصوبة العميقة فى صميم بنيته الفنية فنحن فى عالم أقرب إلى النثر المنظوم . . وهو أقل قيمة بكثير من النثر المعمق بآثار الفكر . كنثر العقاد حين يتحدث عن شجونه الخاصة ، وأسرار ذاته ، أو ذلك النثر المضمّخ بنفحات الإحساس والوعى والمعارف المتعددة كنثر طه حسين ، أو ذلك النثر الذى احتفظ بجو من الشفافية والتوتر والدينامية يرقى به إلى مستوى الأسلوب الشعرى كنثر توفيق الحكيم الحوارى فى بعض مسرحياته ذات الطابع الأسطورى والشعرى كأهل الكهف وشهرزاد وبجماليون . . وأساليب هؤلاء العمالقة زاخرة بقدر من الغنائية العميقة ، والإيقاع المختفى والمحسوس فى آن ، يجعل منها أساليب مكافئة للشعر ، أو قريبة من الشعر فى التعبير عن عالم النفس الإنسانية اللا محدود .

فى ديوان نصار عبد الله « أحزان الأزمنة الأولى » لا تدخل اللغة ـ إلا قليلا ـ مسارات التشكل ، ولا تنصهر فى بوتقة قدرة إبداعية تحيل لغة الديوان إلى لغة جديدة ، لا نلتقى بها إلا عند هذا الشاعر . . بل نحن نلتقى بلغة عامة تفتقر إلى ملامح الخصوصية ، تظل المفردة فيها هى المفردة خارج الديوان :

إنهم يأكلون لحومهم الميته
إنهم ينهشون اللحوم
وغدا يبدءون الهجوم
فاحترس ياعبيده
إن أنيابهم ومخالبهم مستعدهْ
إنهم يزمعون من الخلف شنَّ الهجوم

من قصيدة « مرثية إلى الشاعر عبيدة »

وتظل القصيدة على هذا النمط ، جملا تقريرية مباشرة ، يحكمها تركيب عقلانى يصل بها إلى حَدّ التجريد :

يلبس اللص ثوب القضاه
والذئاب فراء الشياه
والكسالى الذين بلا مشغله
معطف الفئة العامله

بل تتسلل بعض الكلمات ، أو بعض التركيبات « المنطفئة » حتى فى مستواها الإشارى ، وهو المستوى الأدنى لوظائف اللغة . . مثل كلمة « مشغلة » فى هذا المقطع ، ومثل التركيب الأخير المتنافر فى المقطع الأخير من قصيدته « الرحيل » :

طوبى لمن
كانت وعود الربِّ فى السماء
داء دواء الداء

وتمتلك « العقلانية » زمام التعبير فى معظم جزئيّات القصائد ، وبخاصة النهايات :

آه يا قلبى الحزين
قلِّب الصفحة من يدرى
لعلَّ الريح إن هبَّت من الشرق إلى الغرب
تهزُّ الميِّتين
وتعيد الرَّاحلين

نهاية قصيدة « قراءة فى أطالس الدُّموع »

آه لو تعلم يا ناظم مثلى
ما هو التَّاريخ حتى
لا تصبَّ العطر فى الأرض هباء
وترشّ الياسمينا

نهاية قصيدة « تأملات أخرى عن أجمل الأيام » والعقلانية تتبدّى فى كثير من جزئيات القصيدة :

أجمل الأيام حقا . . لم نعشها
إننى أقصد متناها . .
فلاعين رأتها ، ولاعين تراها

وكأن الأمر فى حاجة إلى استدلال عقلى يسوقه الشاعر صراحة مع كل أدوات التأكيد والتقرير : « إننى أقصد » :

لم نعش بعد مآسينا
رغم أنا كل يوم مبتلونا

وماذا تجلب العقلانية غير التقرير كالتعبير السابق ، والصيغ العامة « مبتلونا » الكليشيهات العارية عن الإيحاء :

لم نعش بعد مآسينا
رغم أن الحزن قد ظلَّ سنينا وسنينا
ينشب الأنياب فينا

ولن تخدعنا « تصب العطر » و« ترش الياسمين » و« ينشب الأنياب » فهى مجازات من الحد الأولى للمجاز ، أى أنها تقترب من حافة « الحقيقة » فضلا عن أنها مجازات شائعة فى معجم الشعر المعاصر ، لا فضل للشاعر فى استخدامها . .

التعبير المباشر والتقريرى هو السمة الأساسية لشعر نصار عبد الله :

إنهم سئموا نكهة الجثث الميِّتة
وغدا يزحفون إلى مدن الشهداء
إنهم يشتهون الدماء
فاحترس يا شهيد
احترس يا صديقى الوحيد

نهاية قصيدة « مرثية إلى الشاعر أحمد عبيدة » لغة القياس العقلى :

أرحل الآن مع الضوء الأخير
وكما ذات صباح صافحت عيناى عينيك
على غير مواعيد سوى ما يَعِدُ الله غريبا
يذرع الكون طويلا ويسير
وكما ذات نهار وعلى غير انتظار

ثم النهاية الخطابيَّة التقريرية :

أيتها الأرض التى تقتل أحزانا لكى تنجب
أحزانا مريرات كثار
ما الذى يولد فى قلبى ، وماذا يكبر الآن ،
وماذا . .
وأنا أرتحل الآن مع الضوء الأخير

يصبح « التكرار » لحاجة عقلية ، حين يأتى فى قالب « التقرير » كما ورد فى قصيدته عن طه حسين :

المعرى وأنت رفيقان فاضا على الكون
والكون ضَنَّا
المعرى وأنت رفيقان هل كان يرثيك لمَّا تغنَّى
وهل كان يعلم أنك لما سترحل عنَّا
ستذكر حينا وتنسى وتذكر هونا فهونا
المعرى وأنت رفيقان هل كان يرثيك لمَّا تغنَّى

ويغدو التأثُّر المباشر بالشعراء المعاصرين واضحا ، يشير إلى تأثره بصلاح عبد الصبور فى قصيدته « قراءة فى كتب الأيَّام » :

كل بنى آدم خطَّاءون وتوابون وحنَّاثون بتوبتهم
إلا من أخلص
قال كتاب الأيام الوحشية
لا يخلص إلا من أخلص (بالضم)
تعنى من أكره حتى صار الإخلاص خلاصا له

وفى قصيدته « من أحاديث واصل بن عطاء » :

سراج الدين كذَّبه شهاب الدين
ونجم الدين كذَّب شمسه وتبادل التكفير
كل الخلق فأين الحق ؟
. . .

أنقسم القلوب فنحسب الأنصاف كالأرباع
والأرباع كالآحاد

مباشرة ونثرية عقلانية مسطَّحة ، ومعادلات لفظية بعيدة عن لغة الشعر . .

فى « محاورات قطرى بن الفجاءة » بداية القصيدة المقطع الأول ، ونهايتها المقطع الثالث :


طه حسين


توفيق الحكيم

-١-

لابُدَّ مما ليس منه بد
بينى وبين الموت قبضة يد
بينى وبين الجزر مد
هذا أوان الشدِّ فاشتدى ولا تهنى
هذا أوان الشدِّ

-٣-

لابد مما ليس منه الآن بد
لا تقبلى وُدًّا بود
ردِّى بحدِّ السيف إنَّ الحد رد
هذا أوان الشد فاشتدى ولا تهنى
هذا أوان الشد

جمل نثرية ، وتركيبات عقلية ، والتقابل لدى نصار تقابل لفظى لا تقابل أضداد ونقائض فى واقع الحياة ، وصميم التجربة الإنسانية :

الصمت كان جملة طويلة يبترها الكلام
الصمت كان جملة قصيرة يطيلها انتظارها
جند بلاد الشام

. . .

يا أيها القائد جيش الحرب بالكلام
على جنودك السلام
على جنودك السلام
صَمْتاً فليس صوت هذا العام صمت كل عام

وقد وصل ما يُدْعَى « شعرا » إلى مستوى الحديث اليومى فى الجرائد :

هو الموت يركب طائرة صنعت فى مصانع
« لينتجراد »
هو الموت يشرى يباع بجوع الجياع وعرى العراه
وقطرات دمع الحزانى ، وكدح الذين قضوا
وهم يكدحون
وأحلام من يحلمون
هو الموت كان وسوف يكون

. . .

وكفُّ تشدُّ على مدفعى ، ترد على الموت بالموت ، هذا هو الموت ، يرجع يركب نجمة داود ، طائرة من مصانع « دوجلاس موتورز » سبائكها من عظام الزنوج ، ومن عرق الذين موائدهم من كفاف . .

صراخ وخطابية ، وصيغ عامة ، واستدلالات عقلية ، ومجازات فى مستوى الحقائق الشائعة . فأين الشعر ؟

أستثنى « مشاهد من حياة أبى دلامة » وهى مشهد مسرحى قصير نشره المؤلف فى نهاية الديوان من عدة صفحات ، ويبدو أنَّ تعدد الأصوات داخل هذا العمل الفنى ، وداخل بضع قصائد قليلة جدا فى الديوان إن أحسنا الظن ، قد طغى على العيوب الفادحة فى معظم قصائد الديوان ، ودخل بها عالم الشعر . . ولكنها بداية . . بداية فحسب فى طريق شاق ●

أحزان الأزمنة الأولى بين التأمل الفلسفى والإبداع الشعرى

د . ماهر شفيق فريد



الدكتور نصار عبد الله ، صاحب ديوان « أحزان الأزمنة الأولى » الذى نال جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٢ ، نموذج للشاعر الحديث ، الذى اتخذ من المعرفة بكل حقولها ميداناً له ، على نحو يراسل تعقد عصرنا وتركيبه : إنه دارس للعلوم الطبيعية ، والاقتصاد وعلم السياسة ، والقانون ، والفلسفة ، فضلاً عن عكوفه على الأدب منذ سن مبكرة . وقد دخلت هذه المعارف كلها — وأغلبها مما درسه دراسة المتخصص المتعمق لا الهاوى العابر — فى نسيج شعره ، وعملت على إكسابه عمقاً وثراء قلّما نجدهما لدى شعرائنا الغنائيين الذين لا ترفد آلتهم الوحيدة الوتر أوتارٌ أخرى من الفكر والوجدان .

ونصار عبد الله — بالإضافة إلى كونه شاعراً — ناقد ، وقاص ، ومترجم ، يمتاز فى كل كتاباته بذكاء ماض ، وعقلية تحليلية ، ومعرفة واسعة : ومرة أخرى تنعكس هذه الصفات على شعره : فهو شعر مثقف ، يتخذ من المعرفة الإنسانية إطاره المرجعى وخلفيته الذهنية ، ويحفل بالأصداء والمؤثرات والذبذبات ، ولكنه يظل — رغم ذلك — متميز الصوت لا يشتبه بغيره .

بم استحق ديوان « أحزان الأزمنة الأولى » تقدير النقاد والقراء ؟ عندى أن الميزة الكبرى لهذا الديوان هى بروز البعد الفكرى الذى يعكف على قضايا الحياة والموت ، ويمررها خلال الوجدان ، فيخرج لنا منها عصيراً مصفى هو مزاج من التأمل الفلسفى والإبداع الشعرى . إن نصار عبد الله شاعر متفنن مثل الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز فى القرن السابع عشر ، أو مثل الشاعر والناقد الإنجليزى وليم إمبسون الذى شهر بكتاب « سبعة أنماط من الإبهام » . فهو يحب أن يتلاعب بالأفكار ويلهو بها لهوا هو آية التمكن والاقتدار . ومن الأفكار ينتقل إلى الألفاظ فيلاعبها ويجاذبها ملاعبة القط لفريسته . إنه عندما يكتب .

أجمل الأيام حقاً .. لم نعشها
إننى أقصد متناها .. فلا عين رأتها .. ولا عين تراها

أو عندما يكتب :

طوبى لمن
كانت وعود الرب فى السماء
داء دواء الداء

أو :

حتى يعود بيننا الما بين

يحقق هدفاً مزدوجاً : فهو يلعب لعبة فكرية ولفظية فى آن واحد . إن مفارقاته ليست لغوا أجوف ، وإنما هى أقضية منطقية لا تلبث — عند الامتحان الدقيق — أن تسفر عن معنى متسق لا غبار عليه ، وإن صدم القارىء لأول وهلة .

والميزة الثانية فى الديوان هى اتساع رقعة النغمات الشعرية التى يتحرك على سلمها الشاعر :

هناك نبرة غنائية ، وهناك نبرة تأملية ، وهناك ذلك الجنس الأدبى المعروف باسم الرسائل الشعرية : فالشاعر يخاطب تارة أباه ، وتارة أخرى ناظم حكمت ، أو أحمد عبيدة ، أو أولا نيكولاينا الكسفنتش ، أو ملاك الرحمة المرموز بحرفى ع . ج ، أو طه حسين ، أو الروائى ن . م (نجيب محفوظ ؟) ، أو برتراند رسل . . وفى هذه القصائد كلها يمد الشاعر بينه وبين المخاطب حبلاً من الحوار والتواصل ، يثرى وعى القارىء بما يفجر من قضايا وما يطرحه من تساؤلات .

وهناك نبرة النبوة أو الحديث كأنبياء العهد القديم فى التوراة ، أو فرجيل فى رعوياته حين يتنبأ بمقدم عصر ذهبى ينتفى فيه الصراع ، ويعيش الليث والحمل معا فى سلام . إنها النبرة التى لقنها جبران خليل جبران عن وليم بليك ، واصطنعها صلاح عبد الصبور فى ثانى دواوينه « أقول لكم » : تتبدى فى قصيدة نصار عبد الله « سفر نبى ضال » حيث نجد رؤيا للتناغم الكونى تتولد عن إدراك واع لصراع الأضداد وجدل المتناقضات .

هناك أيضا ذلك الشكل الفنى المعروف عند الرومان بالإبيجرامة أو الأبدة من أوابد القول ، كما كان العقاد العظيم يحب أن يسميها : إنها القول المحكم الوجيز الذى يقول الكثير فى كلمات قليلة ، على نحو ما يفعل طه حسين فى كتابه « جنة الشوك » . ونحن نجد نموذجاً لهذا الشكل فى القصيدة الافتتاحية للديوان :

أعلم أنك حين تبارز تهزم كل الأبطال
يا سيف الحزن
لكنك تتكسر أمام عيون الأطفال
(فقرة قصيرة إلى الحزن)

وهناك النبرة الدرامية التى تتخذ عدة أشكال : شكل الحوار بين أكثر من صوت فى القصيدة الواحدة ، أو شكل الصراع بين عناصر القصيدة ومكوناتها ، أو شكل الشذرات الدرامية التى يطمح الشاعر — شأنه شأن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور ومحمد أبو سنة وعبدة بدوى وأنس داود وأحمد سويلم ومهران السيد ووفاء وجدى وبدر توفيق — إلى أن يقيم منها صرح مسرح شعرى متعدد الأصوات . من هذا النوع الأخير الشذرة المسماة « مولاى تأكل لحم الموق » وهى مشهد افتتاحى لمسرحية شعرية لم تنشر بعد ، تمتاز بأمرين : حس الفكاهة الذى يتبدى فى مقطع « خشية أن تكون/دميمة أو حيزبون/ظلا من الردى . . . . » ، وبراعة النقلة الإيقاعية التى هى شرط لازم فى هذا النوع من الشعر الدرامى . فالفقرة التى تبدأ :

من أين تطعمين يا صبية
وكيف تنبض الدماء فى شفاهك الوردية

تختلف ، عروضا وإيقاعا ، عن الفقرة التى سبقتها ، وتتوسل بهذه النقلة الموسيقية إلى توليد حالة نفسية جديدة ، ودفع الحركة المسرحية فى اتجاه مخالف .

ثمة — بعد ذلك — عدد من الظواهر الفنية الجديرة بالرصد : فالشاعر — مثل كثير من شعرائنا المحدثين — حزين ممرور ، لا تكاد قصيدة من ديوانه تخلو من كلمة « الحزن » ومشتقاتها :

— قارة الحزن القديم (ص ٥) .
— رغم أن الحزن قد ظل سنينا وسنينا (ص ٧) .
— وأبى نبع حزن يجف (ص ١١) .
— أيها الأرض التى تقتل أحزاناً لكى تنجب أحزانا مريرات كثار (ص ٢٠)
— كل زهور عالم حزين (ص ٢٤) .
— إنى أعود الآن للأحزان (ص ٤٧) .
— وكان الحزن ينشد فى مسامعنا تراتيل حزيران (ص ٥٩) .
— **فلا يتكامل الشطران/سوى بتكامل الأحزان (ص ٧٠) .**
— **وقطرات دمع الحزانى (ص ٨٠) .**

ولهذه النبرة الأسيانة ما يبررها فى تجربة الشاعر وفى تجربة الوطن على السواء : فهو يحدث أحياناً عن أحزان قومه ، وأحياناً أخرى عن آلام ذاته . وكثيرا ما يلتقى الرافدان فيكون الحزن مضاعفاً ، ويغنى كلا الرافدين صاحبه .

هناك ظاهرة أخرى هى لجوء الشاعر إلى استخدام الإبيجراف أو الشاهد الشعرى على رأس القصيدة ،

كأن يصدر مثلا قصيدته « السوءال الذى شدنى مرتين » بقول المعرى :

علـلانى فـإن بـيض الأمـانى
فـنيـت والـظلام لـيس بـفـان

ويجيء الاقتباس جزءاً عضوياً من القصيدة لأنه يثير ذكرى المعرى ، رفيق طه حسين الذى تتوجه إليه القصيدة . وكذلك الشأن فى اقتباسات الشاعر الأخرى : من القرآن الكريم ، ومن زهير بن أبى سلمى، ومن قطرى بن الفجاءة أكبر شعراء الخوارج الأزارقة ، ومن خطبة الحجاج بن يوسف الثقفى المشهورة حين قدم أميرا على العراق وخطب فى المسجد الجامع بالكوفة ، وغيرهم .

لكن هذا لا ينفى عيبا مهما فى الديوان هو لجوء الشاعر ـ تحت ضغط عاطفته ـ إلى التعبير المباشر الذى لا يجاوز النثر إلى الشعر . انظر مثلا إلى قوله :

يلبس اللص ثوب القضاه
والذئاب فراء الشياه
والكسالى الذين بلا مشغله
معطف الفئة العامله
إنهم يرسمون الشجاعة فى كل عين جبانه
إنهم يسرقون الحقيقة من كل شىء
إنهم يلبسون عبيدة ثوب الخيانه

هذا هجاء مباشر لم يمر بالعملية الفنية التى تجعل من هجاء درايدن أو بوب أبداعا شعريا . حسبك أن تقارن الأبيات السالفة بقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة « الظل والصليب » : « هذا زمن الحق الضائع / لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله . . » أو قوله فى المقطع الخامس من قصيدة « مذكرات الصوفى بشر الحافى » : « ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ / كان الإنسان الأفعى يجتهد أن يلتف على الإنسان الكركى . . » لكى تدرك ما أعنيه . إن عبد الصبور يعثر على معادلات فكرية ونظائر وجدانية لغضبه ، ومن ثم يكسوه حلة من الصورة والوجدان والتأمل ، لكن نصار عبد الله لا يعدو أن يقدم غضبه : فجا ، نيئا ، عاريا .

ويبقى ـ فى النهاية ـ أننا إزاء شاعر مفكر له عين نافذة يجيلها فى زوايا العصر وأركان الذات ، فينير ما استخفى من الخبايا ، ويلفتنا إلى الغريب والشائه والسخرى تحت قناع الألفة والاعتياد : هذا شاعر لا يتداوب رقة ، ولا يخاطب عواطف المراهقين والشباب ، وإنما يتوسل بعقله التحليلى الحاد إلى مخاطبة القارىء الناضج ، وإلى تحقيق التوازن الصعب بين عنصر الفكر وعنصر الوجدان . فلئن قيل : أين الشعر فى وجدانه ؟ قلنا إنه ـ على وجه الدقة ـ كامن فى هذه البصيرة النافذة إلى الأعماق ، وهذه الرؤ ية الواضحة ، وهذا المعجم اللفظى الذى يجمع بين تحدد المعنى وغنى الإيحاء ، وهو أيضا كامن فى هذا الحوار الخلاق ـ على امتداد القصائد ـ مع فكر الماضى ، وقضايا الحاضر ، ورؤ ى المستقبل ●

لغتنا والقمر الصناعى

د. محمود فهمى حجازى

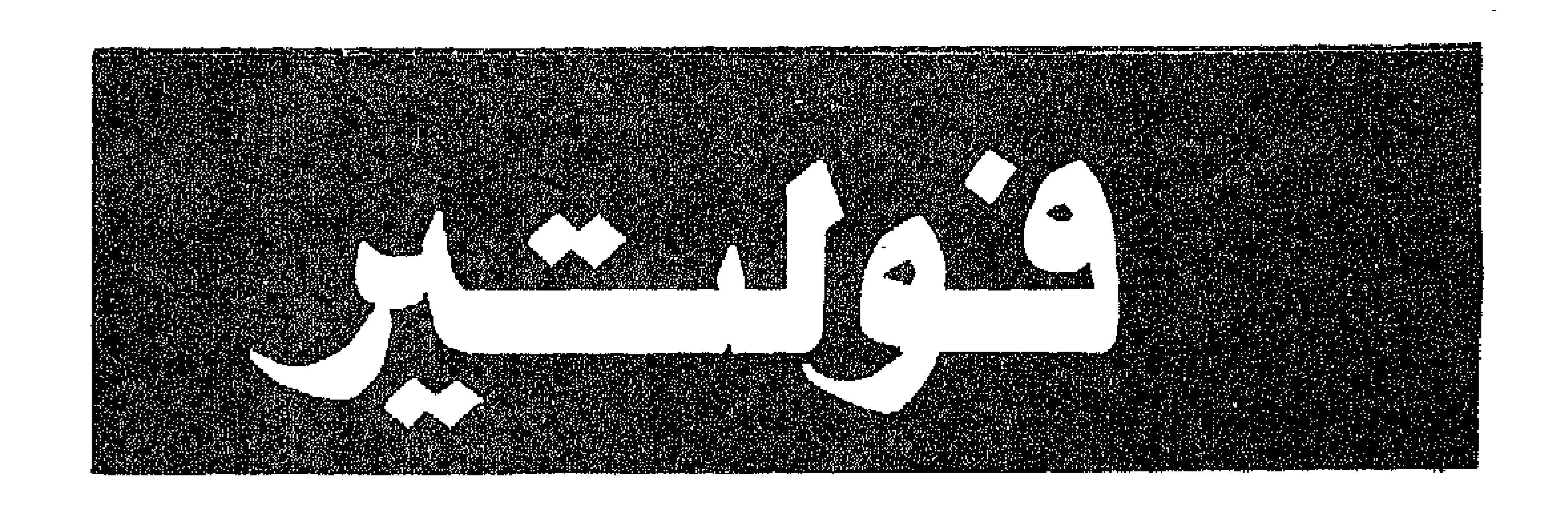


نحن على وشك الدخول إلى مرحلة جديدة فى الاتصالات بإطلاق القمر الصناعى العربى . كان ظهور الصحافة العربية ، منذ أكثر من قرن ونصف ، بداية عصر جديد فى الاتصال ، كانت الإمكانات متواضعة فى بداية الصحافة العربية ، ومع هذا فقد كان لها دور كبير فى تقريب المصطلحات الحديثة وألفاظ الحضارة . كان قراء الصحافة عدة مئات فأصبحوا ـ بعد ذلك ـ بالآلاف ، وصاروا اليوم بالملايين . الصحافة قدّمت الكلمة مطبوعة ، وكان تأثيرها كبيراً ، ثم ظهرت الإذاعة وأصبح تأثيرها فى الحياة اللغوية أكبر ؛ ذلك أن اللغة فى المقام الأول ظاهرة صوتية منطوقة ومسموعة ، وعرف الجيل الأوّل من الإذاعيين كيف يعنى باللغة العربية من حيث النطق واختيار المفردات والتكوين الصحيح للجمل . وجاء عصر التليفزيون بإمكانات أكبر من شأنها أن تقدم اللغة منطوقة مع الصورة فى إطار الموقف ، والتليفزيون بهذه الإمكانات أقوى وسائل الاتصال ، من حيث التأثير اللغوى . وبقدر ما توضع هذه الوسائل فى إطار خطة لغوية واضحة الهدف تكون الفاعلية المنشودة . ويتيح إطلاق القمر الصناعى العربى إمكانات جديدة هائلة ، لم يعرف تاريخ الاتصالات لها مثيلا . ولن يمضى وقت طويل حتى يستطيع المشاهد فى المغرب متابعة برنامج أعد فى العراق ، وهو جالس فى بيته أمام الشاشة الصغيرة ، ولن يتحقق الاتصال لو تمسك كل بلهجته المحلية ولو أغفل حقيقة اللغة الواحدة التى يشترك فيها كل العرب .

يرجع مشروع القمر الصناعى العربى إلى عام ١٩٧٠ ، فى إطار جامعة الدول العربية . جرت اتصالات عديدة مع منظمة اليونسكو . وقامت بعثة من الخبراء فى عام ١٩٧٠ بزيارة الدول العربية لإعداد دراسة عن إمكان الإفادة من الأقمار الصناعية لتغطية خدمات التوسع الإذاعى والتليفزيونى ، وللإفادة منها فى الأغراض التربوية ، ولتبادل الخبرة فى التنمية . وشغلت مؤتمرات وندوات كثيرة ـ بعد ذلك ـ بكيفية الإفادة الرشيدة من القمر الصناعى العربى فى أغراض التعليم والتنمية ، منها : المؤتمر الإقليمى العربى للإذاعات التعليمية (١٩٧٥) ، واجتماع خبراء ومسئولين عن تقنيات التعليم لدراسة مشكلات استخدام التليفزيون فى التعليم (١٩٧٧) . وبدأ الوعى يتكون لدى الإعلاميين والتربويين بأننا فى بداية مرحلة جديدة من عصر الاتصال ، ولن يمكن الحفاظ على وحدة الثقافة العربية إلاّ بوعى لغوى جديد ، يحرص على أن يكون البرنامج المعدّ فى السودان مفهوماً فى لبنان ، وأن يكون المواطن الجزائرى فى غير حاجة إلى مترجم ليفهم برنامجاً سعودياً .

ذكرت الدراسات الكثيرة التى أعدت عن القمر الصناعى العربى أنه يعمل على تحقيق عدة أهداف ، منها تبادل المعلومات والبرامج بين الدول العربية ، وكذلك بينها وبين الدول الأجنبية . وبطبيعة الحال ، يكون تبادل البرامج والمعلومات بين الدول العربية باللغة العربية .

يهدف القمر الصناعى العربى للاتصالات إلى تعميم البرامج التربوية والتعليمية بين البلدان العربية ونقلها إلى المناطق الريفية والمناطق النائية . والقضية هنا تتجاوز واقعنا المتواضع فى كل دولة ، الإنتاج العربى قليل ، وينبغى الإفادة منه بشكل رشيد ، ففى عدة دول عربية برامج تربوية وثقافية جيدة . ولن يمكن تبادلها إلاّ إذا توافرت فيها مواصفات كثيرة ، منها : أن تكوّن بلغة يفهمها كل العرب ، يهدف مشروع القمر الصناعى العربى إلى تبادل الخبرة فى النشاطات التطبيقية وفى المجالات المختلفة ، إلى جانب نقل البرامج الإخبارية والترفيهية ، وتعرف التراث الوطنى ، والحضارات القديمة ، والمعالم الحضارية . إن هذه البرامج لن تعد لكى تكون محلية التوزيع ، فمن خلال القمر الصناعى العربى هناك إمكانية كبيرة لزيادة رقعة البث المسموع والمرئى على المستوى المحلى والإقليمى . وهنا لا مجال للتمسك بالمحلية فى الأداء اللغوى ، إذا كنا نريد المحافظة على الوحدة اللغوية العربية ●



د. عزيزة أحمد سعيد



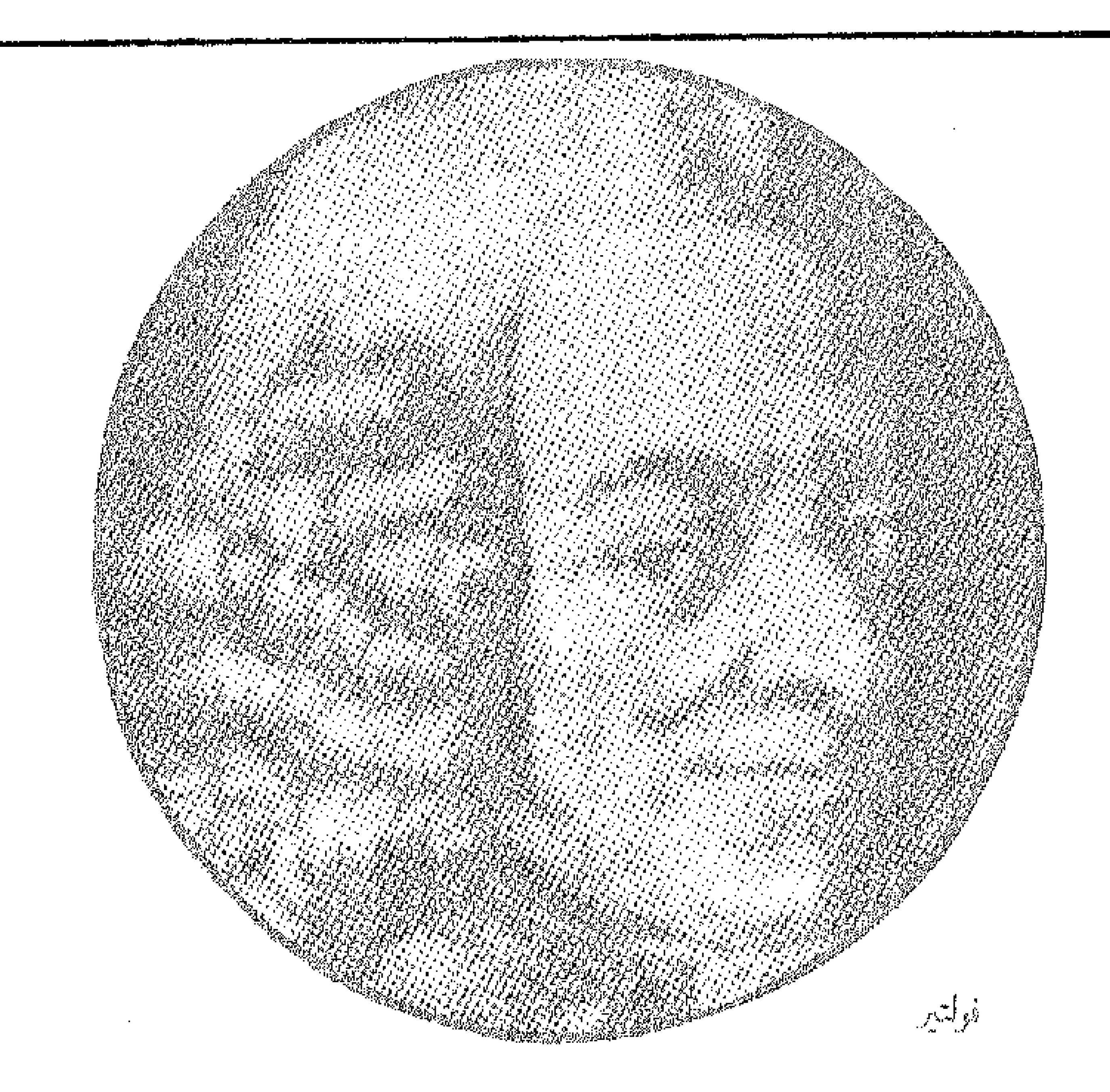
كان فولتير مؤمناً إيماناً عميقاً بدور الفيلسوف في محاربة فساد الحكم وبقدرة الكلمة على أن تتحول إلى سلاح يقتل أو إلى يد تبني ، فعاش عمره كله يهاجم الظلم والضلال ، لا يكل ولا يمل ولم تكن هذه المهمة يسيرة ، بل تطلبت من فولتير أن يغير ما بنفسه وتم له ذلك على عدة مراحل ، بدأها عام ١٧١٦ حينما اصطدم بالكلام لأول مرة ، ونفي على أثرها إلى سولي ــ سور ــ لوار ــ Sully-Sur-Loire ، ثم سجن بعدها في الباستيل أحد عشر شهراً شعر خلالها بأنه عاجز عن التحكم في مصيره ، فقرر أن يصادق رجال السلطة وأن يستغل أصدقاءه وأن يصبح ثرياً وقوياً . ولكن طبيعته المقاتلة دفعته إلى الاحتكاك بأحد النبلاء ، فعاد إلى الباستيل ، وخفف الحكم إلى النفي ، وسافر فولتير إلى إنجلترا . هناك انبهر بنظام الحكم العادل وبحرية العقيدة المكفولة للجميع وبالاحترام المتوافر لكل من يحسن عمله . وأوحى إليه ما رآه بطريقة فعالة للهجوم على الوضع القائم في فرنسا : لقد فطن إلى أن التهكم على فرد واحد أو من خلال قصيدة لاذعة لن يجدي ، إنما الوسيلة المثلى هي في إجراء مسح شامل لعيوب النظام مع الاستعانة بساتر ــ وليكن صورة إنجلترا ــ لدرء مقص الرقيب ؛ وزيادة في الاحتياط طبع فولتير « الرسائل الفلسفية » أو « الرسائل الإنجليزية » في هولندا ووزعها خفية في فرنسا ورغم كل ما تكبده فولتير من حيل فقد تعرف رجال الحكم على خطورة ما جاء بالكتاب ، فأمروا بإحراقه . واضطر الفيلسوف إلى أن يلجأ لقصر سيري Cirey على حدود مقاطعة اللورين . وكان ذلك في عام ١٧٣٤ .

ثم بدأت المرحلة الثانية لصراع فولتير مع الحكام حين شرع في تنفيذ ما قد اعتزمه في شبابه ، فاستثمر ميراثه عن أبيه ، مستعيناً بنصائح أصدقائه من العاملين في البنوك ، ووطد صلاته بمن يرجو منهم خيراً ، كالمركيز دار جنسون D'Argenson الذي أصبح فيما بعد وزيراً للخارجية ، وتورجو Turgot الذي أجرى عدة إصلاحات خلال توليه وزارة المالية ، وفريدريك الثاني ملك بروسيا الذي كان يعجب بالفيلسوف ويعده من المقربين . وانهال التكريم على فولتير فأصبح عضواً في الأكاديمية الفرنسية ، ومؤرخاً للملك ، وشاعراً للمناسبات . ولكن هذا التمجيد لم يمنعه من رؤية حياة البلاط الملكي على حقيقتها ، فصورها في « زاديج » Zadig كما عاد يطالب بالحد من نفوذ رجال الدين ، وبتقويم نظام الحكم . ثار الملك ، وعاد الفيلسوف إلى سيري ويبدأ العمل من جديد للتقرب من الحكام خشية أن يتقلص دوره دونهم . ولم يجد هذه المرة أية استجابة ، فوافق على دعوة فريدريك الثاني للسفر إلى بروسيا لعله يجد فيه الحاكم المستنير الذي طالما حلم به . يتكرر ما حدث في فرنسا ويهرب فولتير ، ولكن فريدريك يأمر بالقبض عليه ويسجنه في فرانكفورت ، وذلك في عام ١٧٥٣ ، ويمكث فولتير في السجن خمسة أسابيع .

وتبدأ المرحلة الأخيرة في حياة فولتير . لقد أصبح الآن ثرياً ، وفي مقدرته أن يشتري بيتاً وأرضاً ، وأن ينشر آراءه كيفما شاء ، أو بالأحرى مع شيء من الحذر . ويدفعه هذا الشعور إلى الاستقرار في سويسرا بالقرب من جنيف ، في منزل أطلق عليه اسم الديليس Les Délices ، ويستأنف نشاطه بصورة مكثفة فيشارك في كتابة مقالات لدائرة المعارف الفرنسية L'Encyclopédie ويدقق في صفحات كتب التاريخ ،ويراسل أصدقاءه ، ويرد على أعدائه ، ويندد بالحالمين ليقربهم إلى الواقع ، سواء كانوا من الشعراء أمثال بوب Pope أو من الفلاسفة كفولف Wolf أو ليبنتز Leibniz ، خاصة وأن هؤلاء ظلوا على تفاؤلهم رغم زلزال لشبونه المروع . ثم تبدأ المشكلات مع سلطات جنيف ، فيبيع منزله ويشتري قصر فرني Ferney في فرنسا على الحدود السويسرية ، ويحيا فيه الحياة التي طالما تمناها كسيد وأديب وداعية . وتتجلى عظمة الرجل في كل تصرفاته ، فهو يهتم بأرضه ويطبق في زراعتها أحدث الأنظمة ، ويحمي رعاياه ، ويحرر عبيد الأرض من رقهم ، وينشيء مصنعاً للحرير ومدبغة للجلود ، ويحول فرني من قرية صغيرة إلى بلدة تسكنها ١٢٠٠ نسمة تحمل اسمه حتى يومنا هذا ، بل يتحول قصره إلى مأوى يلجأ إليه المضطهدون فيدافع عن قضاياهم ويوفر لهم الرزق الكريم . ويتردد عليه صفوة القوم من كل بلدان أوربا يناقشون معه أمورهم ويأخذون بآرائه . وقبيل وفاته يعود إلى باريس التي حرم من دخولها سنوات ، فيستقبل استقبال الظافرين . وفي ٣٠ مايو ١٧٧٨ يوافيه الأجل عن ثلاثة وثمانين عاماً .

من الواضح أن إيمان فولتير بدور الفيلسوف لم يكن مقصوراً على كتاباته ، بل شمل حياته كلها ، وإن لهذا الدور شقين : جانب لنقد الأوضاع الخاطئة والمطالبة بتغييرها أو إصلاحها ، وجانب لتحقيق الآمال الواقعية .

تعرض فولتير لنظام الملكية المطلقة في فرنسا وقارن بينه وبين نظام الملكية الدستورية في إنجلترا ، كما داعبه حلم الملك الفيلسوف ــ القادر الحكيم والأمران يتفقان في أن سلطة الملك يحدها الدستور أو العقل . وكان أكثر ما يخشاه فولتير من الحاكم المطلق هو أن يتخذ قرارات عشوائية سريعة ، خاصة إذا ما تعلقت بإعلان الحروب . وقد عبر فولتير ــ مراراً ــ عن هذه الفكرة وبصور مختلفة ، فهو جاد في بحثه التاريخي « دراسة عن التاريخ العام وعن « طبائع وروح الأمم » حيث يطلق أحكامه على الملوك بناء على ما قدموه لشعوبهم من تقدم ورخاء خلال سنوات السلام في حكمهم ، لا على ما حققوه لأنفسهم من مجد عسكري خلال الحروب . وهو ساخر في حكايته « كانديد » Candide حينما يكتب « ملك البلغار أعلن الحرب على ملك الأبار »وكأن الحرب لن تدور إلا بين الملكين ، وتعلو نبرة صوته في رسائله عندما تصل إليه أخبار وويلات حرب السنوات السبع ويناشد كل من بيده الأمر أن



فولتير

يضع حداً لهذه الجرائم البربرية . ويرى فولتير أن للحرب أضراراً أخرى غير إهدار الإنسانية ، وأهم هذه الآثار فرض الضرائب ، حتى الأمر بالحكام إلى فرض ضريبة على الملح . وقد تصدى فولتير لهذا القانون ولكنه لم ينجح إلا فى إعفاء بلده جيكس — حيث يوجد قصره — من دفع هذه الضريبة .

وكان أكثر ما يثير فولتير هو تدخل رجال الدين فى الحكم ، ولا يقتصر هذا الوضع الخاطىء على القرن الثامن عشر ، إذ أن دراساته التاريخية قد أثبتت له أن التاريخ حافل بتحريضاتهم على الفتنة الطائفية . وعلى سبيل المثال فهم الذين دفعوا بلويس الرابع عشر إلى أبشع أنواع الاضطهاد الدينى ، وشوهوا عصراً كان يعد من أعظم العصور فى فرنسا ، واضطر فولتير ، الذى كان يؤرخ بإعجاب لسيرة هذا الملك ، أن يغير من خطة بحثه ، وأن يبرز ضعف الحاكم أمام هؤلاء المتعصبين للكاثوليكية . وفى حكايته « الساذج » Ingénu عاد وتعرض لنفس الحقبة بسخرية ومرارة عف عن أن يبثهما فى الدراسة التاريخية لأن من المفروض فيها أنها موضوعية . أمّا فى عصره فإنه لم يتوان عن التنديد بهؤلاء المتزمتين . فترافع عن ضحاياهم ، وكافح من أجل الحصول لهم على البراءة ، حتى بعد تنفيذ حكم التعذيب والإعدام فيهم . لأن القضية ليست قضية أفراد ، ولكنها قضية الحرية ، تلك الحرية التى يجب أن توقظ الضمائر طالما أن الحكام منقادون لرجال الدين . وتشهد رسائل فولتير التى كان يوقعها بعبارة « فلنسحق الحقير » (أى المتعصب لطائفته والمؤمن بالخرافات التى تشوه الدين) . كم عانى الفيلسوف فى حربه المحمومة ضد رجال الدين وفى صراعه من أجل المطالبة بحرية العقيدة . وقد كان سلاحه العقل وما يمليه عليه من أدلة .

ولقد استخدم فولتير ذات السلاح فى معركته ضد الذين تعرضوا لما وراء الطبيعة كان يؤمن بأن الإدراك البشرى له حدود ولا يجب عليه تجاوزها ، وأن من العبث مناقشة نظريات لا يمكن التأكد من صحتها أو من المؤكد مخالفتها للواقع الملموس . ويفسر هذا المفهوم هجوم فولتير على الفيلسوف الألمانى ليبنتز وعلى أتباعه من المتفائلين . فقد تصدى فولتير لآرائهم مراراً فى رسائله وفى أشعاره ثم فى حكايته الساخرة « كانديد أو التفاؤل » ، حيث فند جميع أنواع الشرور المحتملة ، من أمراض إلى كوارث طبيعية وحروب واغتيالات . . وانتهى إلى أن المرء لا يملك فى هذا العالم إلا أن يعمل وينتج ، بشرط أن ينصرف عن المناقشات العقيمة . وتذكرنا صورة كانديد فى آخر الحكاية بصورة فولتير فى فرنى : لقد آمن الإثنان بنفس الفكرة ، مجتمع كانديد مجتمع صغير يعمل لا من أجل الاستهلاك فحسب ، ولكن ليبادل إنتاجه مع الآخرين ، وليعم الخير على الجميع . وهذا تماماً هو ما فعله فولتير فى فرنى .

لا شك فى أن فولتير كان فيلسوفا عظيماً ، ولكن رغم هذه العظمة فقد كان من الممكن أن تندثر أعماله أو أن يخبو بريقها . لو اكتفى بكتابة المسرحيات النمطية أو الشعر التقليدى . وحتى دراساته التاريخية لم تكن لتضمن له الخلود ، حيث يغلب عليها طابع الدعاية لآرائه الفلسفية ، رغم حرصه على جمع مادة علمية دقيقة . فإنه يستعين فى البداية بالوثائق الجادة ورسائل السفراء والتقارير السرية وشهادة الضباط القدماء ، ثم يشرع فى رسم شخصيته الرئيسية فتبدو صورة شارل الثانى عشر ملك السويد وكأنه بطل مغوار ، ثم يتحول بها فولتير تدريجيا إلى صورة المقاتل المغرور الذى أخطأ فى تقدير قوة خصمة فانهزم أمامه ، وتظهر صورة لويس الرابع عشر المعروف بلقب الملك الشمسى على أنه ألعوبة فى أيدى مستشاريه المتعصبين . لم يكن فولتير موضوعياً ولكنه كان فيلسوفاً يتمتع بغريزة الصحفى وبموهبة الراوى ، ولهذا ، فإن أعماله الخالدة هى التى برزت فيها هاتان الصفتان .

اشتهر فولتير برسائله التى بعث بها إلى أصدقائه وإلى أعدائه داخل فرنسا وفى بلدان أوربا ، وتناول فيها كل ما يمكن أن يثير اهتمام إنسان يعيش فى القرن الثامن عشر : المسائل الفلسفية ، والدراسات اللغوية ، والتعليق على الأحداث الهامة ، ونقل أخبار العاصمة التى كانت تصله كلها ، فيعيد روايتها بطريقته الخاصة ، ويضيف إليها من التفاصيل والتعليقات ما يثير بها ويبعث فيها الحياة . هذا بالإضافة إلى هجومه على أعدائه والتنديد بهم ، ومناشدته الأصدقاء وأن يتدخلوا لحماية مظلوم أو حتى أن يساعدوه فى تسويق الساعات التى صنعها عمال جنيف المضطهدون بسبب عقيدتهم الدينية ، ومناقشته قوانين الضرائب الأخيرة التى تحرم المزارع من ثمرة جهده . ولا يجب أن نندهش إذا وجدناه يتعرض فى رسائله إلى أمور خاصة جداً به ، كوصفه للكرسى الذى طلب من نجاره أن يصنعه له على مقاسه وبمواصفات معينة ، لأن الغرض من أى مقعد هو توفير الراحة . ثم قصة الفلاح الذى يعمل عنده والذى طلب منه نقوداً ليدفعها أتعاباً للمحامى الذى يترافع ضده حتى يزيح عنه ظلماً ألحقه به فولتير نفسه . إن المواضيع التى تناولها فى رسائله كثيرة وشيقة ، كما أن أسلوبه رشيق وواضح . ومن خلال هذا الحديث الذكى الأخاذ تظهر صورة العصر غنية بتفاصيلها الدقيقة الحية .

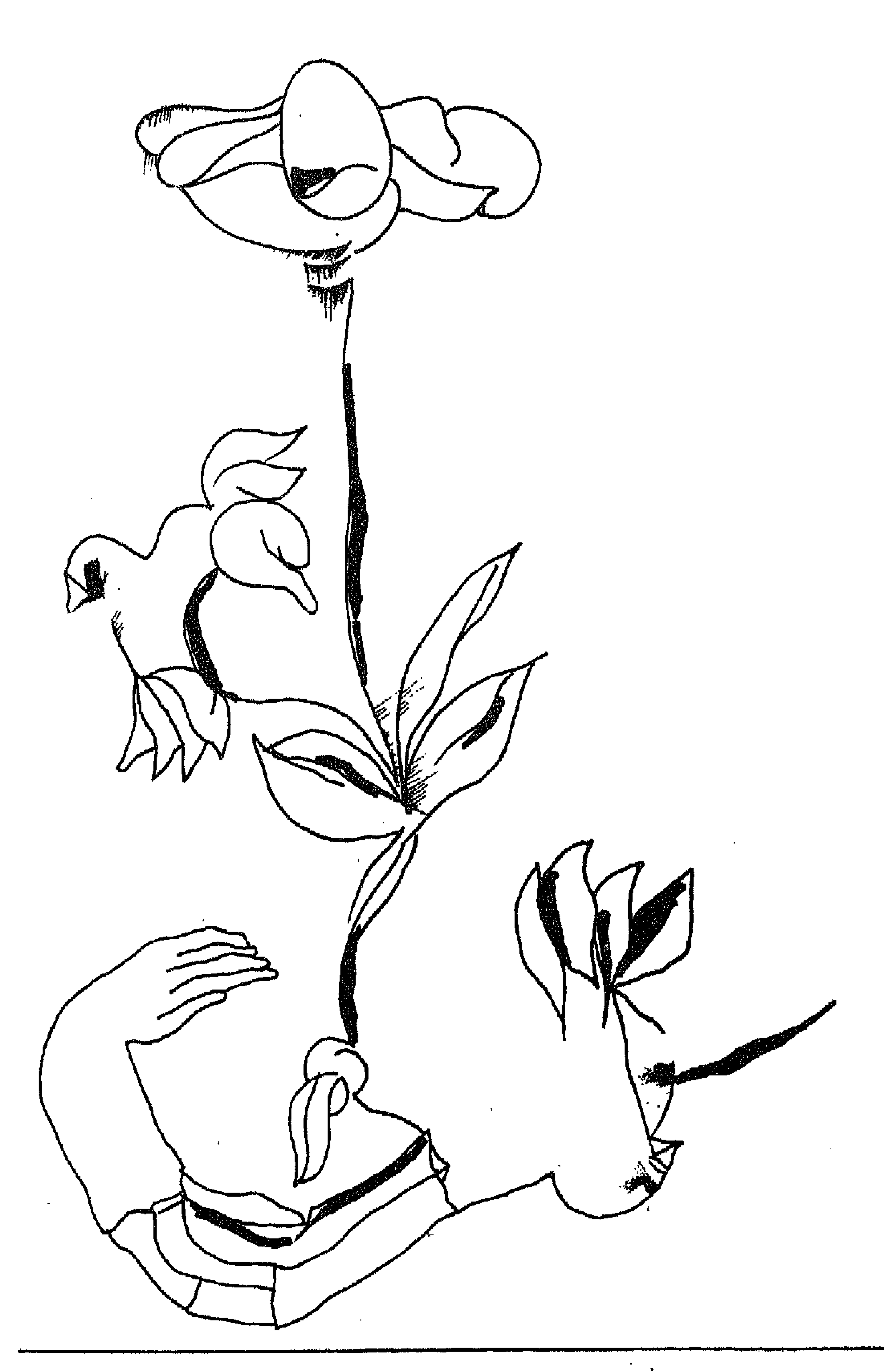
وإلى جانب هذه الرسائل الممتعة كتب فولتير الحكايات الفلسفية الذى يعد بعضاً منها نموذجاً فريداً لما يجب أن يكون عليه هذا النوع الأدبى . والغريب أن فولتير لم يشر إطلاقاً فى رسائله إلى حكاياته ، بل كان يعتبرها من الأنواع الخفيفة الثانوية ، وإن عمد عند إعادة طبعها إلى تنقيحها وتعديل بعض فقراتها . وقد استوحى مواضيعها من مصادر مختلفة : حكايات الأولين ووقائع تاريخية وتجارب شخصية ، ثم أعاد تفسيرها أو استخدامها وفقاً للفكرة التى يريد إثباتها . فكان الهدف من الحكاية هو توظيفها فى المعركة الفلسفية ، وبالتالى فإن شخصياتها لا تتمتع ببعد إنسانى حقيقى ، بل كان فولتير يستخدمها كدمى تخدم الغرض الفلسفى . ويكمن فن الحكايات فى الطريقة التى أبرز بها أفكاره من تسلسل الحوادث إلى صياغة الأسلوب الساخر اللاذع . وتتضح خصائص هذه الطريقة عندما يقارن القارىء الذى ألف أعمال فولتير بين كتاباته المختلفة حول نفس الفكرة أو نفس الحديث ، عندئذ تظهر نظرته الكاريكاتيرية ومناوراته الدعائية ، بل وأعماق نفسه ، مع أنه كان دائماً حريصاً على إخفاء أحاسيسه العفوية ، أو تغليفها .

إن هذه النظرة السريعة على صراع فولتير مع السلطة وعلى أهم آرائه وأعماله توضح لنا أن هذا المفكر الأديب قد عبر عن عصره وعن نفسه تعبيراً شيقاً وممتعاً وكثيراً ما تعرض لقضايا تمس الإنسان بصفة عامة فى أسلوب رشيق ساخر . ولا عجب أن يثير فولتير فى القرن العشرين اهتمام جماعة من الباحثين من أنحاء العالم المختلفة ، فيقومون بتحويل منزله المسمى بالديليس إلى معهد ومتحف لدراسة أثر كتاباته على عصره ، ويعيدون طبع كتبه وكل رسائله ، ثم ينتقلون إلى دراسة القرن الثامن عشر كله فى سلسلة من الأبحاث تعد من أهم ما صدر من كتب التحقيق والنقد فى القرن العشرين ●

قصة قصيرة

الكبوة

إسماعيل بكر



سار الحصان الشاب فى الطرقة الموصلة إلى الحلبة التى سيؤدى فيها ما درِّب عليه من عروض . . كانت الثقة تملؤه إلى حد الغرور . فكثيرا ما دخل إلى هذه الحلبة . لكن وهى فارغة ليس بها سواه مع مدربيه . . وكان يؤدى ما تعلمه فى مهارة ملفتة . وذلك حتى الآن فى التمرين فقط . لكن ما الفرق ؟ . . ما الفرق بين أداء التمرين وأداء العرض الأساسى ؟ . ما الفرق بين الحلبة فارغة كانت أم مملوءة بجماهير المشاهدين ؟ . . فى قرارة نفسه يرى أنه لا فرق . . كان فى شوق بالغ إلى لحظة العرض وملاقاة الجماهير . وها هى قد حانت اللحظة المرتقبة .

اجتاز الطرقة بكاملها . وقف على باب الحلبة . . تماما كما هى . لم يتغير فيها شىء فيما عدا المقاعد التى تحيط بها . لقد اختفت تماما تحت أجساد المشاهدين . . كانت نظراتهم تكتسح الحلبة وتلتقى عنده . . نظر إلى العيون الشاخصة إليه كأنها بحر عميق ترتعش فيه الأمواج ارتعاشات غير مفهومة . . أحس بالخوف يعتريه . . لكن . لماذا الخوف ؟ . إنه قد استوعب جيداً كل ما درِّب عليه . ويثق فى قوته وشبابه . .

شاهد المدرب يعطيه إشارة البدء . . بزهو وخيلاء ، تقدم إلى منتصف الحلبة . . نظرات العيون تغطيه من كل جانب حتى أصبح يحسها . . رغم كل الثقة ، خالطه شىء من الرهبة . . بدأ العرض . . كان عليه أن يجرى داخل الحلبة فى دوائر مختلفة الأقطار . تضيق فيدور حول نفسه . وتتسع فتشمل الحلبة بكاملها . مع أداء قفزات وحركات بهلوانية أثناء الجرى . . بدأ دورته الأولى . . حاول أن يتناسى بحر العيون المتدفق بالنظرات . لكنه فشل .

أتم دورته الثانية والثالثة . . أحس بشىء من الإرهاق يتسلل إلى سيقانه . تعجب . . لم يكن يشعر بمثل هذا أثناء تدريبه قبل الدورة الخامسة لكن لا بأس . إنه مازال يملك

الكثير من القدرة . . يؤدى القفزات والحركات تماما كما كان فى التدريب . مع فارق واحد . هو الاهتمام والحذر الشديدان .

بدأت صرخات الاستحسان تخرج من الجماهير وتستقر فى أذنيه . أعطاه هذا دافعا كبيرا . أخرج كل ما فى جعبته من مهارة . زادت صرخات الإعجاب مع تفاقم إحساسه بالتعب .

بدأت الحركات تفقد رشاقتها والدورات تقل سرعتها . . لم يشعر بالقلق . فإن نهاية العرض بعد الدورة القادمة . .

أتم دورته الأخيرة ـ أراد التوقف . لكن صرخات النظارة زادت إلى حد الجنون . وها هو يؤمر مرة أخرى بإعادة العرض . . الجماهير تريد ذلك . . خرج صوته فى صهيل معترض . لكن الجميع تحولوا إلى عيون وليس بهم أثر للآذان . . لم يستمع أحد لاعتراضه . . تحتم عليه أن يعيد الكرة . قال لنفسه : لا بأس من دورة أخرى أرضى بها تلك الجماهير الملحة فى طلب الإعادة . . تحامل على نفسه . . قام بدورته الإضافية التى استنفدت كل بقايا الطاقة الكامنة فى جسده . لكن . . مازال الكل يطلب الاستمرار والمزيد من الدورات . . عينا المدرب تأمرانه . هدير بحر العيون يطالب . . دون تفكير أو وعى . بدأ دورة جديدة . . لحظ شيئا غريبا . . الحلبة بدأت تتسع وتتسع . صارت بلا نهاية . الحركات أصبحت ثقيلة بل مستحيلة . . الدورة لا تريد أن تنتهى . كلما قطع مسافة ازدادت الحلبة اتساعا . . لقد ابتلعته تماما . . الحركات ترفض أن تطاوعه . اكتفى بالجرى دون الإتيان بالحركات البهلوانية . . أحس لسعة من سوط المدرب تلهب ظهره مع أمر صارم بتأدية الحركات . . لا فائدة . تكررت اللسعات . . انطلق رغما عنه فى قفزة هائلة . لكنه لم يستقر بعدها على أرجله . بل استقر جسده على الأرض فى كبوة قاتلة . .

طافت عيناه فيما حوله . . ذهل . . الحلبة تدور وتدور . وتدور معها كل الكائنات . . لم يعد يشعر بشىء . لا هدير بحر العيون . ولا أوامر مدربه . بل ولا لسعات السياط المتكررة .

لم يفكر فى النهوض . . أحس شيئا من الراحة . . فجأة وجد أن بحر العيون يتحول عنه ويتجه مع مدربه ناحية الباب الرئيسى للحلبة الذى كان قد دخل منه . اتجه بنظره ناحية الباب أيضاً . فوجىء بثلاثة جياد قوية جديدة تقف هناك ، وهى على أهبة الاستعداد للانطلاق إلى حلبة العرض . يكسوهانفس الزهو والخيلاء . ومع صدور أمر المدرب لها انطلقت الجياد الثلاثة تقتحم الحلبة عدوا ووثبا دون مراعاة لوجوده . . أحس وقع حوافرها على كل جسمه . . ازدادت وطأة الحوافر وازداد إحساسه بالراحة الكاملة . .

اسماعيل بكر
بنى سويف

مصريات

النبوءة الصادقة

عُرف المصريون منذ قرون طويلة بأنهم أهل رباط ، يتمتعون بالشجاعة والصبر والإقدام بقدر ما يتمتعون بالسماحة والعفو والكرم .

وربما غلبت على المصريين أمم كثيرة ، استفحل أمرها ، واستشرت أطماعها ، وامتد بطشها إلى غيرها من الأمم ، ثم ما لبث ظلها أن تقلّص ، وملكها أن تقوّض ، ومدُّها أن انحسر ، فخرجت خاسرةً بعد ظفر ، مكسورةً بعد صلف ، ذليلةً بعد عزة .

كانت مصر مطمعاً لكل ذى مطمع ، فقد حاول الفرسُ والرومُ والتترُ والصليبيون اغتصابها عنوة ، ونهبها ، وسلب خيراتها ، وتبديد هيبتها ، ومد سطوتهم إليها دون جدوى . وكم نهض المصرى بعد كبوةٍ ظن أعداؤه أن لا قيام بعدها ، وكم هبَّ كالريح العاصفة بعد سكونٍ طويلٍ حسبه خصومه سكون النعاس أو الموت .

وفى النبوءة التى رواها المواطن المصرى «نيفرو ـ هو» بين يدى الفرعون «سنفرو» ما يؤكد هذه الدلالة إذ يقول :-

«انزعج يافؤادى . ابك بكاءً مراً ، لما ستؤول إليه حال البلاد التى ولدت فيها . إن الذى يسكت حيال الأهوال والمصائب التى تحل بها يستحق منى قولاً يستحقه كل جحود . انظر إذن ! ها هم الأهالى قد ذلوا بين يدى الغرباء فى بلادنا . وها أنت ترى كل شىء فلتثر على ما تراه . انظر إذن ! إن الذى حدث لم يحدث أبداً ، يطلع النهار على الطغيان والبلاد كلها هالكة ، ولم يبق فيها شىء . لم يبق حتى ظل مماكانت عليه من رخاء . ولم يعد أحد يتحدث عن مجدها . ولا تبك على حالها عين ، كيف سيكون حال البلاد إذن ؟ . . لم يسطع قرص الشمس بعد . ولن يستطيع إنسان أن يراه ، ومادامت أنهار مصر قد جفت فيستطيع المرء أن يعبر الماء على قدميه . ولن تبحر المراكب فوق الماء فقاع النهر أصبح كضفتيه . والشاطىء بدوره قد تحول إلى ماء ، وسوف تتعارض رياح الجنوب ورياح الشمال ، ولن تتحكم فى السماء ريح وحيدة .

oooo

ها هم الأعداء قد ظهروا فى الشرق بينما يتزل الأسيويون مصر . وسوف تشرب ضوارى الصحراء من أنهار مصر . وسوف تتمتع على ضفافها بجوها العليل مادام القادر على طردهم غائباً .

إنى أدلك على البلاد وقد انقلبت رأساً على عقب ، وهذا الذى يحدث الآن لم يسبق حدوثه ، سيستولى العدو على أسلحة القتال ، وستعيش البلاد فى الفوضى ، ولن تحصل على الخبز إلا بالدم . وستطلق الضحكات وكلها آلام . ولن يبكى أحد على ميت .

oooo

. . . ولكن ها هو ذا ملك يأتى من الجنوب يدعى «أميى» ، هو ابن امرأة من «تورستى» ، وهو من أبناء مصر العليا . وسيأخذ هذا الملك التاج الأبيض ويحمل التاج الأحمر ، وبذا تجمع رأسه بين القوتين ، ويرضى حورس وست . . افرحوا إذن يا رجال عصره ، فهو رجل سيخلد اسمه إلى الأبد . وستكف أيدى الأجانب المخربة التى كانت تعمل على انهيار البلاد عن أعمالها العدوانية خشية بطشه . أما المكسوس فسوف يخضعون له خوفاً وفزعاً . وسوف تسقط قبائل «التمهو» أمام جذوته ، وسيصبح الأعداء تحت رحمته . وسوف يقود الثوار إلى النصر .

وسوف تقام حصون الأمير . ولن يسمح للآسيويين بعد ذلك بالنزول إلى أرض مصر وسيرفع القانون هيبته وسطوته ، وتزول أيام الظلم والجور . . فليسعد من له حظ فى رؤية هذا ومن سيكون ضمن جنود الرجل المنقذ .

وسوف يباركنى قارىء ، عالم ، عندما يرى صدق نبوءتى» ●

قصة مترجمة

● يعتبر « نور مراد ساريا خنوف » (١٩٠٦ ـ ٤٤) من الرعيل الأول من الكتاب التركمان ، ولد من أبوين فقيرين ، واستفاد هو ومن على شاكلته من قيام الثورة التى كانت تعنى فى نظرهم : محوا للأمية والتعليم . ولما تخرج من مدرسة « أشخا باد » لمختلف الفنون ، استكمل دراسته فى الجامعة الآسيوية المركزية . وقصة « المخطوطة » تكاد تكون ، إلى حد كبير ، ترجمة ذاتية للمؤلف . وعندما اندلعت الحرب ، اشترك « نور مراد » فى المعارك التى دارت رحاها فى « أوكرانيا » و« مولدافيا » ، وقتل وهو يحارب ، وكان ذلك يوم ٤ مايو ١٩٤٤ ، ودفن فى « مولدافيا » . وقد بدأ الأدب التركمانى فى الظهور فى القرن ١٨ ، وكانت بدايته فى الشعر ، والرعوى منه بصورة خاصة ، وكان على رأس مؤسسيه الشاعر « مختوم كولى » (١٧٣٠ ـ ٨٥) ـ وبعد توحيد القبائل التركمانية ، وهو ما دعا إليه « مختوم » ، وصارت جمهورية ، وبعد انتشار الطباعة ، طرق الأدب التركمانى مختلف المجالات ولم يحصر نفسه فى الشعر فحسب .

(المترجم)

المخطوطة

للقصصى التركمانى
نور مراد ساريا خنوف
ترجمة عبد الحميد سليم

كانت مهمتى شراء مخطوطات قديمة لمعهد الدراسات الأدبية التابع لأكاديمية العلوم التركمانية : قادتنى هذه المهمة إلى نجع فى قلب صحراء كراكوم ، يقوم أهله بتربية الأغنام . نزلت ضيفا على رئيس المجمع الزراعى الذى دلنى على أن جاره فيلمراد أغا « يقتنى مخطوطة نادرة » فلما توجهت إليه وجدته رجلا مسنا ذا لحيته جميلة ، إذا تحرك فكاه بالكلام كانت أشبه بالمروحة . ولما عرف مهمتى ، تطلع إلى متفرسا وقال لى مشفقا علىّ من البرد : « تعال ، اجلس بجوار النار لتدفأ » ، ثم سألنى عن مولدى ومن أى قبيلة كنت وعملى ، فلما عرف أن مهمتى عمل مسح للمخطوطات النادرة ، انفرجت أساريره وعبث فى لحيته الطويلة ثم التفت إلى زوجته وقال لها « اعطنى المخطوطة » ، وفى هدوء ، أخرجت مخطوطة ضخمة ملفوفة فى شال حريرى مطرز ، وفى وقار ، سلمتها لزوجها ، الذى قبل أن يسلمها لى قال : « لو كنت حقيقة الشخص المتخصص الذى تدعيه فستدرك أن هذه المخطوطة كنز . » ؛

كانت المخطوطة عربية ثقيلة الوزن مجلدة بقماش قطنى باهت محلى برسوم زهور حمراء تآكلت . تصفحتها ، وأيقنت أنها ضالتى التى أنشدها ، أخذت أفكر كيف يمكننى الحصول عليها ، وكان من الواضح أن الرجل العجوز لن يبيعها لى ، بعد أن ذكر لى فى حديثه معى أن زوجته وعشيرته وغالبية جيرته يعتزون بها .

انصرفت من عند « فيلمراد أغا » مصمما على أن أسأل مضيفى رئيس المجمع الزراعى كيف يمكننى أن أحصل على المخطوطة ولم أخف عنه إحساسى بأن الرجل العجوز قد لا يسمح لى باستنساخها ، فكان جوابه : « فكر فى الوسيلة التى تستطيع أن تحصل بها على المخطوطة ، وسأبذل جهدى فى مساعدتك ما استطعت » .

عدت فى المساء إلى « فيلمراد أغا » فرحب بى بحرارة وقال لى . « توقعت عودتك ، لأن من يشاهد كنزى يعود إليه مرة أخرى » ؛ ثم ناولنى المخطوطة وقال لى : « اقرأ ما تريد قراءته » .

فكرت فيما سأقوله بعد ذلك ، سألته : « كم سنة مضت على امتلاكك للمخطوطة » فأجابنى أربعون سنة ، فعقبت على ذلك قائلا : إن هذا هو السبب فى أنه يحفظ بعض القصائد عن ظهر قلب (وهذا مالاحظته عند أول لقاء لى به) واستطردت قائلا ، إننى لا استبعد أن يكون قد حفظ المخطوطة كلها ، فأكد على قولى ، فانتهزت الفرصة وسألته : « إذن لم لا تبيعنى مخطوطتك ؟ » وما انتهيت من سؤالى حتى اتسعت عيناه وتوتر وشحب لونه ، وفزعت زوجته وسحب منى المخطوطة ، وقال لزوجته : « أعيديها إلى مكانها على الفور » ؛ وبعد أن هدأ روعه قال لى : « يابنى ، ألم أقل لك إننى وعشيرتى فى هذا النجع لن نفرط فيها أبدا ؟ » واستطرد : « أنت لا تعرف كيف حصلت على المخطوطة ، إنها قصة لا يعرف بها أحد سوى وامرأتى ، ولكنى سأرويها لك . » :



« أنا الآن فى الخامسة والستين من عمرى ، أما السنة التى حصلت فيها على المخطوطة فكانت تعرف « بالسنة الباردة » . كنت وقتها غناما ، كما هو حالى اليوم ، ولم تكن لى فكرة عن الكتب . كنت قد تزوجت واستقررت فى خيمة أملكها ، ثم اشتريت ناقة . ولما كنت رب أسرة ، قررت أن أتوجه إلى « أركاش » لأشترى مئونتى من القمح للشتاء . حملت ناقتى بالصوف وحرقت بعض الخشب لأحوله إلى فحم ، وانطلقت إلى « أركاش » ؛ ولما لم أكن أعرف أحدا فيها ، أقمت مع الشخص الذى ابتاع صوفى وفحمى ، وكان رجلا ميسورا . وقرب المساء ، بدأ رجال النجع يتجمعون فى داره ، وبينما كنا جلوسا ، دخل علينا شخص مهيب يدعونه « الملا » ، فطلب منه أحد الحاضرين أن يقرأ لهم كتابا ، ولكنه اعتذر ، فلما وعده واحد منهم بهدية قبل ، فناوله مضيفى مخطوطته هذه التى كانت بين يديك من لحظات ، ليقرأها على الناس ، فظل يقرأ فيها حتى انتصف الليل ، ثم استأنف قراءتها حتى الفجر ، والكل منصت إليه وكأن على رءوسهم الطير . تحمست لشراء المخطوطة . وفى صباح اليوم التالى ، سألت مضيفى عن ثمن المخطوطة التى كان يقرأ منها « الملا » ، فقال لى وهو يضحك ـ ولعله كان مازحا ـ « ناقة جميلة » ، فلم أجادله القول ، وكنت بالغ الغبطة ، وبلا تردد أعطيته ناقتى الجميلة ، رغم أنها كانت ستلد بعيرا ، وألقيت نظرة أخيرة على ناقتى ، ودسست المخطوطة فى أرديتى ، وقفلت راجعا إلى نجعى . واستغرقت منى رحلة العودة ثلاثة أيام . ولما عدت إلى امرأتى صاحت بى قائلة : « أين ناقتنا ماذا فعلت بها ؟» « أجبتها إن ناقتنا الأصيلة أتت بثمر عجيب » ثم أريتها المخطوطة وقلت لها « إن كل كلمة فيها تساوى أكثر من ناقة أصيلة » فكان ردها : « لقد أعطيت الناقة بلا مقابل ! لقد كانت كل ما نملكه فى الدنيا » .

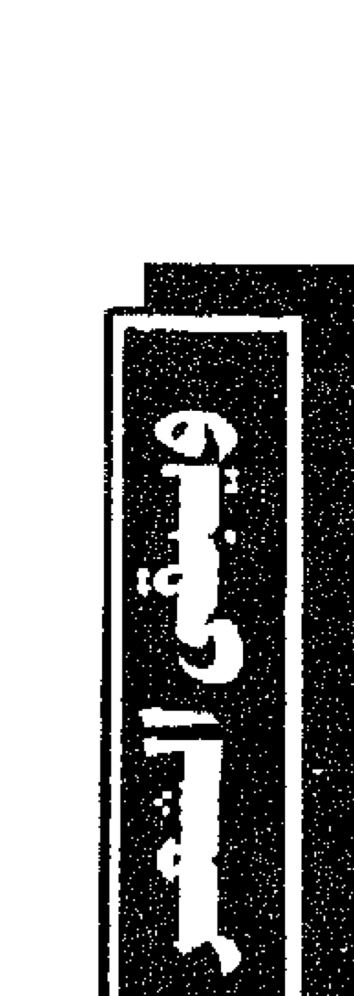
« ازددت أسفا على ما فعلته ، واحترت فيما أفعله بالمخطوطة ، فنصحنى معارفى بمقابلة حكيم النجع ، ففعلت وذكرت له قصة شرائى للمخطوطة ثم سألته أن يدلنى على شخص يقرؤها لى ، فسألنى فى دهشة عن ماذا تفيدنى قراءتها ، ولم أعرف منه من يمكنه قراءتها لى . جبت النجوع المجاورة على مدى سبع سنوات دون أن أجد قارئا فيها يقرؤها لى ، وذات يوم ، ونحن نتناول الشاى ، قالت لى امرأتى « رجال الدين هم وحدهم الذين يعرفون القراءة ، لماذا لا نبعث ابننا « مرادجان » ليتعلم القراءة على يد واحد من هؤلاء الحكماء حتى يمكنه قراءة المخطوطة لنا . واستقر رأينا على أن نبعث به إلى « آكشى إحسان » ليتعلم القراءة والكتابة .

« أخذت ابنى ، وكان فى الثامنة من عمره إلى « آكشى إحسان » وطلبت منه أن يعلمه القراءة والكتابة ، وقلت له إنه طوال بقائه معه سيكون خادما له ، فوافق ، وطلب منى أن أعود لتسلمه قارئا كاتبا بعد أربع سنوات . ومرت سنوات ثلاث ، فذهبت أتنسم أخبار ابنى ، فلما رآنى رجانى أن أعود به ، مؤكدا لى أن معلمه جاهل وهو نفسه لا يعرف القراءة والكتابة ، فلم أصدقه ، ولكن لما تحريت الأمر من جيرته ، أكدوا لى صدق مقولة ابنى ، ولما سألت عن سبب شهرة « آكشى إحسان » قالوا إن هذه الشهرة تكمن فى نفوذ أسرته التى تروى عنها هذه المعجزة : سرق فلاح حزمة من شعير أحد أفراد أسرة « آكشى احسان » ، فلما عاد السارق بالحزمة إلى داره ، لم يستطع أن ينزلها من على ظهره ، فطلب من ابنه أن يساعده ، ولكن بلا جدوى ، وطوال الليل ذرع النجع جيئة وذهابا والحمل على ظهره لا يستطيع الخلاص منه ، فرأى أن يتوجه إلى مالك الشعير ويعترف له بفعلته ، فذهب إليه واعترف بجرمه ، ورجاه أن يرفع الشعير عن ظهره ، فصفح عنه ، وبعث بالشعير المسروق إلى المكان الذى سرق منه ؛ وقيل أيضا أن أحد أجداد « آكشى إحسان » كان ساحرا ، وتوارث عنه أحفاده مهنة السحر ، وكانت قوة « إحسان» تكمن فى الملح ، لو نفخ فيه بكلمات سحرية لأنجب الزوجان العقيمان ، ولشفى المريض من مرضه . فلما سمعت كل هذا ، عدت بابنى إلى نجعى .

« ومرت سنوات ، حتى جاءت الثورة الثقافية التى عمت البلاد ، فبعثت بالمعلمين وبالكتب إلى النجوع وجاء نجعنا معلم أطلعته على مخطوطتى ، فلما فحصها قال لى إنها من أنفس المخطوطات التركمانية ، وطلب منى أن أبعث بابنى إلى المدرسة ليتعلم القراءة والكتابة ، ولكن ابنى رفض الذهاب إليه ظنا منه أنه على شاكلة « آكشى إحسان » ، ولكنى أقنعته بأن هذا المعلم بعثت به الحكومة ، فانخرط فى سلك الدراسة وهو اليوم يدير مزرعة لتربية الأغنام فى الحى المجاور لنا . وعندما أتقن ابنى القراءة استخرجت المخطوطة من أسفل الزكيبة وقرأها لنا ولعشيرتنا من بدايتها حتى نهايتها » .

ولما كان الوقت قد جاوز منتصف الليل عندما انتهى رفيقى العجوز من سرد قصة مخطوطته ، استأذنته فى طبع المخطوطة فى « أشخاباد » حتى يقتنى كل فرد فى النجع نسخة من هذه المخطوطة الثمينة ، ولكنه رفض أن تغيب عنه المخطوطة يوما واحدا كما رفض أن يبيعها لى ، ثم اشفق على فى النهاية وقال : « إذا كانت قد جذبتك مخطوطتى ، فاجلس واستنسخها » ، فقبلت دعوته شاكرا ، وقضيت أسبوعين فى خيمته أنسخ المخطوطة النفيسة ، وكان يقضى معظم الوقت بجوارى ، وأحيانا ما كان يملى على من الذاكرة ، وأحيانا كان يتطلع إلى وأنا أنسخ ، وكثيرا ما كان يقول لى « لقد تعلمت أن أقرأ اليسير ، ولكنى عجزت عن تعلم الكتابة » ، وكانت زوجته لا تفتر عن تقديم الشاى الأخضر والكعك والجعة حتى صرنا أصدقاء . ولما انتهيت من استنساخ المخطوطة شكرت لهما حسن ضيافتهما لى وسماحهما لى باستنساخ المخطوطة .

بقى لى أن أذكر للقارىء أن هذه المخطوطة لم تكن إلا ديوان قصائد ألفها « مختوم كولى » ، وكان شاعرا مجيدا يعد من مؤسسى الشعر التركمانى الكلاسيكى ●



وليد منير

كان « بودلير » يرمى ببصره إلى عالم بعيد مجهول . عالم يمنحه هذا الانسجام المفقود فى نسيج الواقع ، وفى نسيج ذاته معاً .

كانت الرغبة الحميمة فى الحياة تؤرقه ، بقدر ما يؤرقه شعور غامر بالاغتراب والأسى . وكان عليه أن يخلق عالماً شعرياً يموج بكافة الخيوط التى تعيد تشكيل الواقع المترهل ، بحيث يبدو أكثر توتراً ، وأكثر قدرة على إثارة الدهشة والتساؤل .

عبثاً أردت أن أجد
نهاية الكون ووسطه
أحس بجناحى ينكسر
تحت ــ لا أدرى ــ أى عين من نار
ومحترقاً بمحبة الجمال
لن يكون لى الشرف الأسمى
أن أعطى اسمى للهاوية
التى ستكون مدفنى

كان «بودلير» مسكوناً بهاجس خفى يدفعه إلى تحطيم النموذج الثابت فى كل شىء ، الأخلاق والفن والحب والحياة . وكان شغفه بروح الجمال طاغياً ، فكان يلهث وراء كل ما يفجر فى كيانه ينابيع التأمل والنشوة : فى اللغة والطبيعة والمرأة . وربما أدرك ظلاً من الشىء فى نقيضه ، فأدرك فى القبيح جميلاً ، وفى المنطفىء لامعاً ، وفى الساكن متحركاً . وهو مفتونٌ بأن يعثر فى صورة هنا أو هناك على ما يجمع نقيضين معاً ، أو يوحد بينهما .

كان « بودلير » يرى فى الشعر كشفاً صوفياً خاصاً لعالم تكتنفه الفوضى ، ويكسوه الغموض ، وكان يرى فى الشاعر « كيميائياً كاملاً وروحاً قديسة » .

كان صدقه الفريد ، وقلقه الطفولى الدائم هو ما قدح شرارة المعاناة الحقيقية فى شعره . وكان حنينه الفياض إلى فردوس مفقود هو ينبوع عذابه وفنه فى آن :

كم أنت بعيد ، أيها الفردوس المعطر
حيث كل شىء حب وفرح تحت زرقة سماء صافية
حيث كل ما نهوى جدير بالحب
حيث يغرق القلب فى اللذة الطاهرة !
كم أنت بعيد ، أيها الفردوس المعطر

هكذا غنى « بودلير » حلم الإنسان الأزلى فى براءة وانكسار ، دون أن يفقد الرغبة فى الحلم أو يفقد الرغبة فى الغناء ●

القيظ

شعر حسين على محمد

(١)
انتظرينى
فالشمس القاسية صباحاً
فوق شبابيك مدينتنا المسكينهْ
تدنينى
من أهوالٍ تملأنى رعباً وجراحاً
تُفزع روحى التواقةَ لاستقرارٍ وطمأنينهْ

(٢)
أحلمُ بالظلِّ يجمعّنا
باللحظاتِ الحلوة تدنينا
بدمائى المهراقة من قلبى المطعون . . تجفّ
لكنّ ظهيرة هذا اليوم المشئوم . . تفرّقنا
تبعدُ عن أيدينا
طيراً أزغب يحلم بالخضرة فى وهج الصيفْ

(٣)
مادمتِ معى
أحزان العالم لا تجتاحُ ضلوعى
أو تقدرُ أن تهزمنى
اقتربى منّى
همساتُك تُذهبُ عنّى جَزَعى
وتُعيدُ إلىّ ربيعى

السقوط فى الليل

(١)
.. وتطلعين فالصباح
معطَر الجناح
وأنت ترفلين فى ثيابك البيضاء
كفلّة تحوطها الأنداءْ
والعاشق الذى مضى ..
ألقته فى الطريق
عواصفُ الحنين والأشواق
فهل يظل مغمض العينين
حالماً بقطرةٍ من مائك اللجين
وهمسةٍ من شعرك الرقراقْ ؟

(٢)
أراكِ ساعة الظهيرةْ
غمامةً تحوطنى بالظلّ والأمانْ
وترتوى أحلامُنا
وأنتِ يا أميرةْ
أراكِ ترأبين صدْع ذلك الجنانْ
من حبّه القديم .. من أحلامه السَّرابْ
وتزرعين فى ربيعه اليباب ..
ألف فُلّةْ
ترى أيستمرُّ ذلك الأمانْ
أتستمرُّ هذه المودّة الخضراءُ
فى أحضانك المظلّةْ ؟

(٣)
أراك فى المساء تخرجين من يدى
وتفلتين من أصابعى ..
يا فُلّتى البيضاءُ .. أين تذهبين ؟
والخاطفونْ
أنوارُهم مثيرةْ
أموالهم كثيرةْ
عيونهمْ ضريره
لا يبصرون العاشق المسكين فى الظلامْ
أحلامُه كثيرةْ
كأنّها التلالْ !
أيديهمو خبيرةْ
وأنتِ يا أميرةْ
وأنتِ يا أميرتى الغريرةْ
لم تصمدى للسَّيْل
أراك تسقطين
فراشةً محروقةً فى الليل
أراك تسقطين
والليلُ مستمرْ
والصبحُ لايبين

منابع الحزن

اسماعيل عقاب
اسكندرية

ما عاد فى جعبتى شىء فأعطيه   أو لحن حب لقيثارى يغنيه
آهٍ أميرَ الهوى إذ كنتُ شاعره   وكم على وترى ماست أغانيه
شددت رحلى لكم والشوق يدفعنى   فأوغلت رحلتى فى المقت والتيه
جانبت دربى وحُلمها كنت أبغيه   ورحت أمشى بدرب أكتوى فيه
قدمت كبرى وقودا فى مدافئكم   ياكم تأبى .. ولفح النار يغريه
ألقيت فى يمكم سراً سعيت به   العين ترقبه والقلب يخفيه
أخشى عليه من الأعداء مَكرَهَةً   ومَن سواكم إلى الشطآن يهديه
خاب الرجاء وحلمى فى تشرده   قد هبت الريح والأمواج تقصيه
أواه يا زمنا جلّت نوائبه   يقسو علىَّ ولا أشكو تجنّيه

***

يا رحلة هدها الترحال لا أمل   فهل تعود الخطا والحلمُ نبقيه
فقد تمر بنا ريح فتحمله   تلقيه فى وطن يؤى محبيه



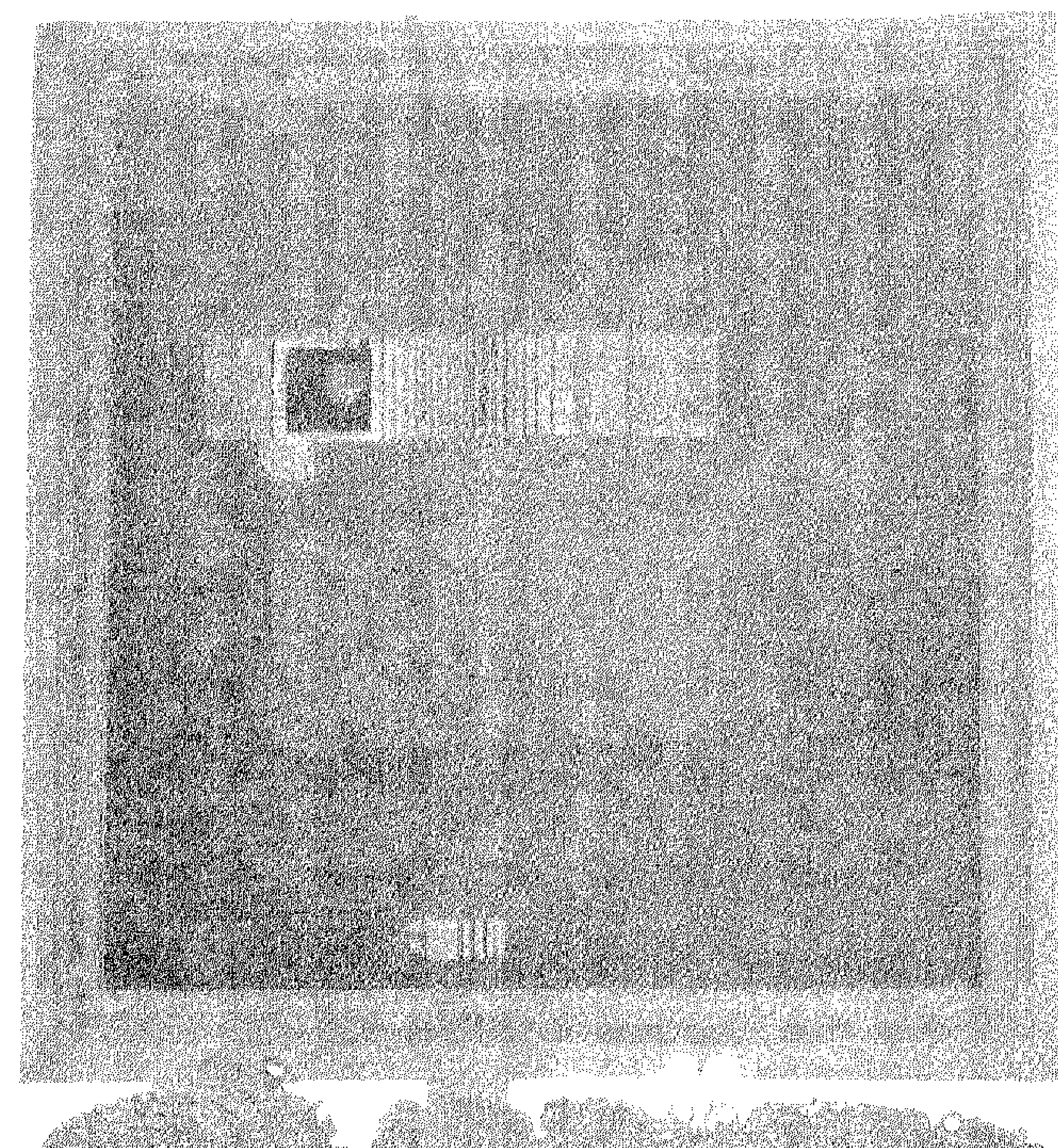
أغنية للحياة

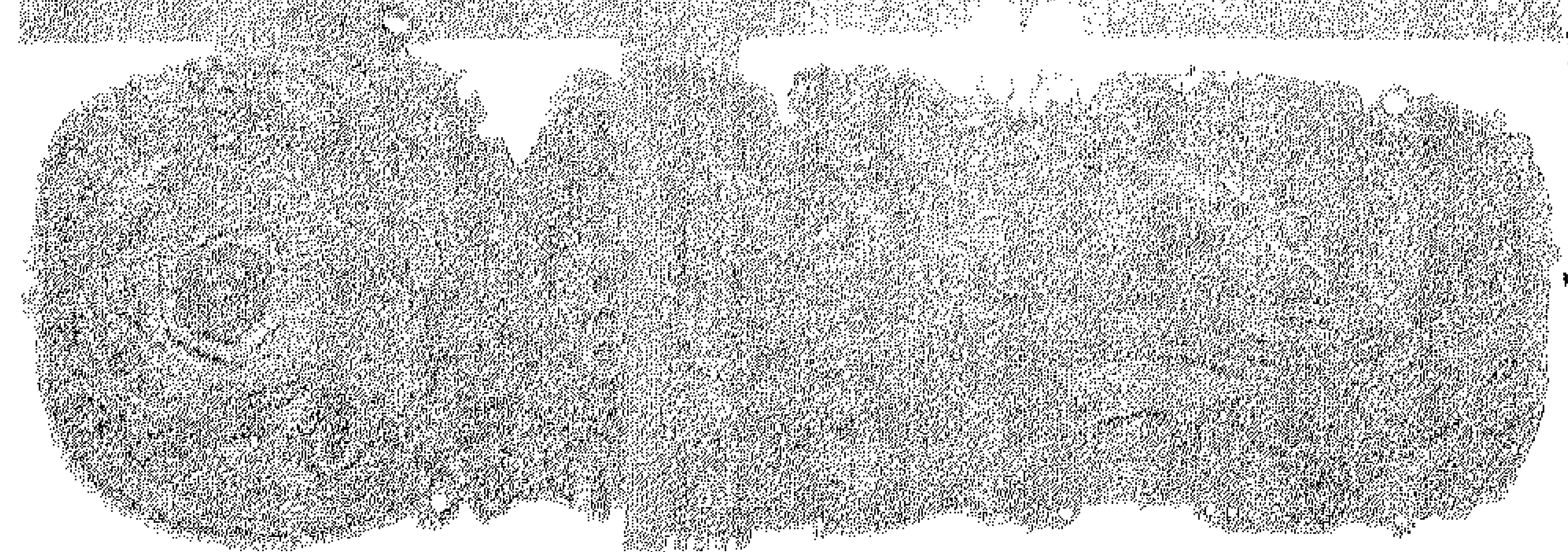
للشاعر اليونانى المعاصر
أرجيريس إفتاليوتيس
ترجمة د. أحمد عتمان

وأنت تمرين أمام ناظرى
أراك تسافرين فى الغربة
تسيرين على الشط
يهفو قوامك كعود الخيزران
وتتدلى منك ضفائر كستنائية
تداعبها النسمات العليلة
وجمالك . . . زبد البحر الصافى
أسأله
وأسأل عيليه السوداوين
كيف فى الأعماق تخفين ؟
تكبتين كل هذا التوهج
وتكتمين نيران الشباب ؟
وأسأل شفتيك
فأراهما يقولان
أنك وأنت فى عز الشباب
تتعطشين للنيل من حظ الشباب
ماذا أقول عنك !؟
أأقول : وجهك قمر ساطع ؟
لا يأتينا من القمر مثل هذا الضياء
وقوامك . . . أهو قوام ملكى ؟
لم أر ملكات مثل هذا الجمال
مرآك . . . مرآك وحده يا ملاكى
ينشر النور أينما سرت
ويحول من يلقى نظرة عليك
إلى ملاك مثلك ●

قراءة تشكيلية

محمود الهندى





الفنان أحمد نوار
اللوحة توازن
الخامة المستخدمة حفر على الزنك

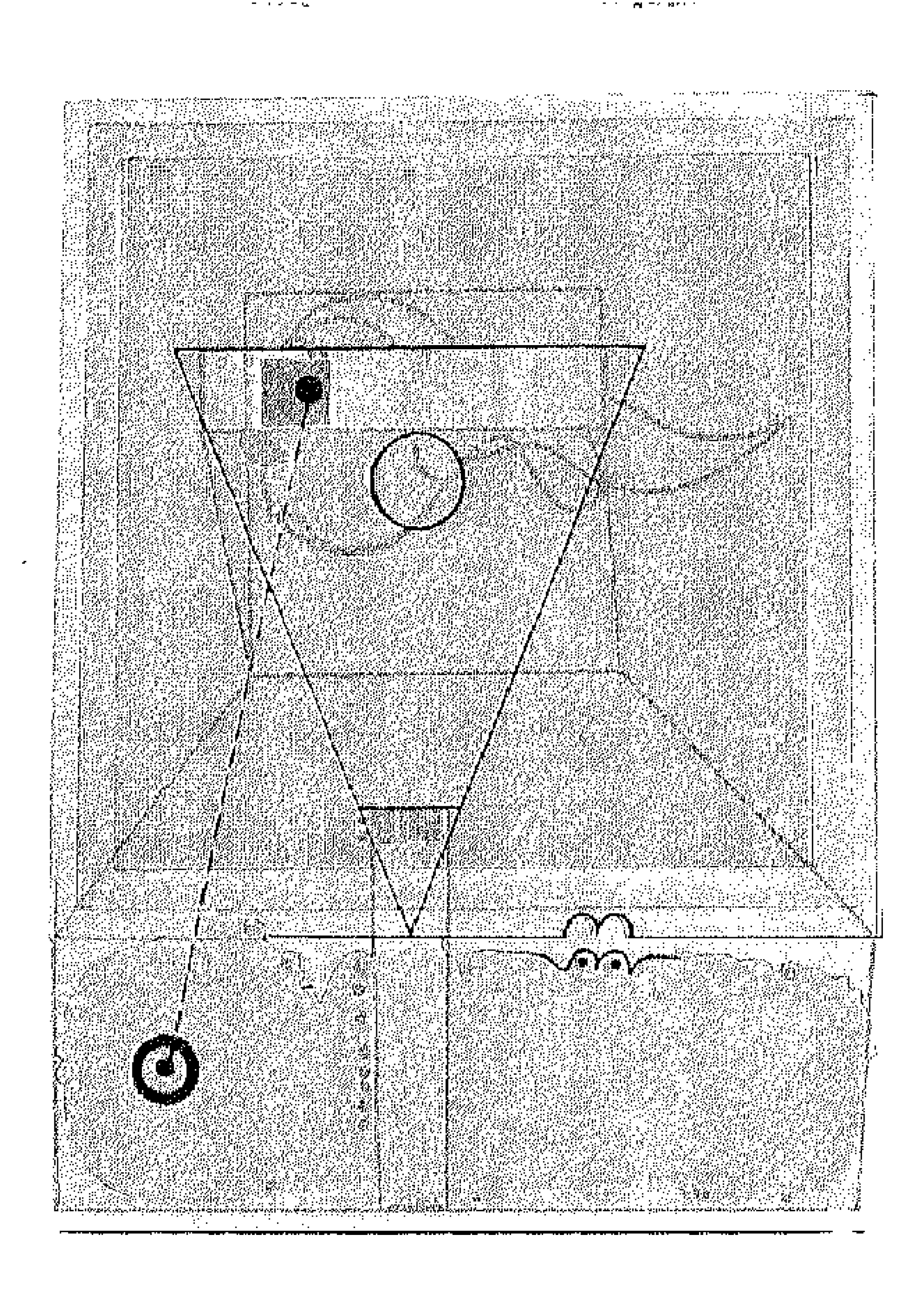
الشكل الأساسى فى اللوحة هو مستطيل انصهر أسفله وتشكل على هيئة تخالف الأصل ، فلم يتبق سوى مسطح أشبه بالمربع يعلو الجزء المنصهر متماساً معه فى منطقتين عند ضلع القاعدة .

تعامل الفنان مع المربع المجازى ، العلوى ، بذكاء حاد ، فشقه إلى مجموعة من المربعات المتخاطية (المتجاوزة بعضها البعض) تنتهى بمربع يتوسط تمام اللوحة ، تخدشه مجموعة من الخطوط المنحنية والدوائر ، حتى أن بعض الخطوط تتجاوزه إلى المربعات الأخرى كأنها تسيل منه أو تتمرد عليه . (المربعات الموجودة باللوحة ليست مربعات بالمعنى الهندسى ، فلا زواياها قائمة ، ولا أضلاعها متساوية) لكن الفنان لم يترك المسطح الأصلى فى حالة استقرار وخمود ، إنما تعمد إحداث خلل بضلع القاعدة المتماس مع الكتلة المنصهرة حيث قوّسه مرتين فأوجد منحنيين صغيرين مما أدى إلى تغيير إيقاع خط القاعدة ، وبذكاء أيضا تعمد الفنان أن يخبرنا أن هذين المنحنيين إن هما إلا جزءان اقتطعا عند انصهار الكتلة السفلية حتى إن أثرهما باقيا بالكتلة على هيئة نتوء .

تعمد الفنان خلق الحركة على المسطح المربع بوضع مجموعات من المسطحات الصغيرة على هيئة مستطيلات رأسية تتجمع داخل مستطيل أفقى بالمنطقة العليا للمسطح المربع ، وكذا مستطيل أفقى آخر بالمنطقة السفلى منه ، ولكى يشعرنا الفنان بقيمة هذين المستطيلين الموضوعين على المسطح فقد سلط عليهما ضوءا ما ، لعله انعكاس لهب الانصهار ، فصارا وكأنهما قطعتان من المعدن فوق سطح من قماش ، كما قام الفنان بتوليد علاقات داخل المستطيل الأعلى ، وعلى وجه الخصوص بالمربع الموجود أقصى اليسار والملون بالأزرق القاتم ، حيث اخترقته دائرة تميل ألوانها إلى الزرقة الفاتحة وكأنها العمق السحيق .

من خلال خطوط وهمية تربط بين المستطيلين الأفقيين يوجد مثلث وهمى هابط إلى الجزء المتصهر ، وكأن الفنان ينبهنا إلى أن المستطيلين لابد أن يتهاويا وينصهرا بالتبعية .

تتلوى الكتلة المنصهرة أسفل قاعدة المربع منكمشة عقب الانصهار ، فتصير وكأنها ذرات من برادة الحديد تجمعت فى خطوط ارتجالية ، فهى تتجمع حول بعض الدوائر حينا ، وحينا تتبعثر على السطح دون نظام محدد أو نسق معين ، لكن الكتلة فى صورتها النهائية كتلة راسخة متينة ، ترقد كقاعدة صلبة ليتعلق بها المربع من خلال المسطح الرأسى الذى يتوسطها متصلا بالمربع العلوى من الخلف ، يزيد القاعدة إحساساً بالرسوخ تلك التجاويف الصغيرة المتناثرة هنا وهناك ، فالتجاويف ما هى إلا مناطق ضعيفة تجوفت نتيجة عوامل التعرية التى لم تؤثر فى باقى الكتلة .

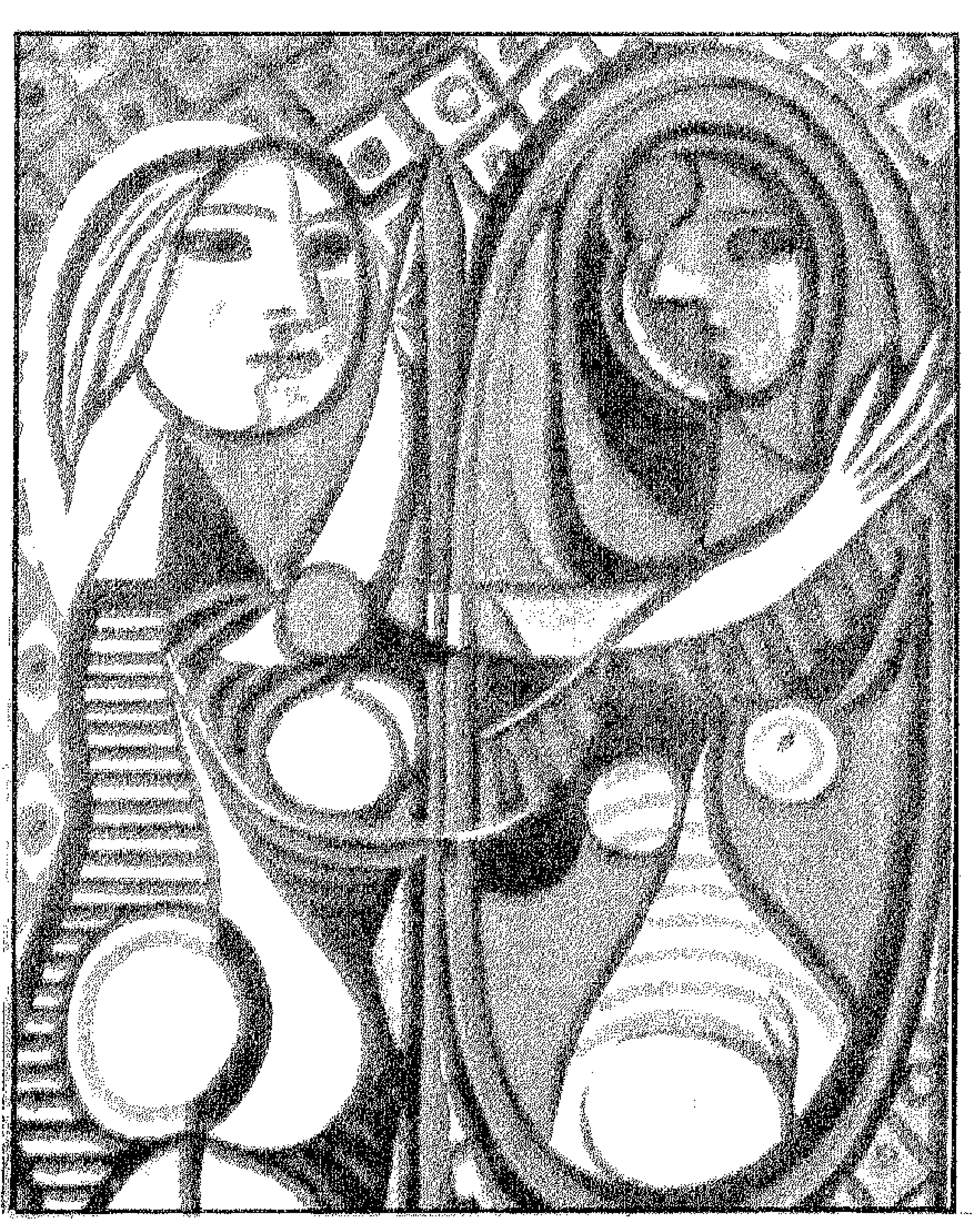


والفنان إلى جانب ما سبق يملك القدرة على تحريك خطوطه المستقيمة بحدتها وصلابتها ، كما يملك القدرة على تحريك خطوطه المنحنية فى انسيابية ويسر ، مقيماً الجدل بين الخشونة والمرونة ، خالقاً إيقاعاً يعج بالضجيج تارة ، وبالهدوء والسكينة تارة ●

فنانون يتحدثون عن الإبداع

بيكاسو

د. شاكر عبد الحميد



بابلو بيكاسو هو أشهر فنانى القرن العشرين على الاطلاق ، ولد فى ملقا باسبانيا عام ١٨٨١ ، وتوفى فى باريس عام ١٩٧٣ مارس العديد من الفنون التشكيلية ، كالحفر والرسم والتصوير والنحت ، وغيرها . جرب العديد من الأساليب الفنية ، ومر بعديد من المراحل الزرقاء والمرحلة الوردية ، وابتداع التكعيبية مع راك عام ١٩٠٧ وكان سيزان قد وضع أول بذورها قبل ذلك ، صمم بيكاسو الرمز الشهير بالسلام وهو الحمامة حاملة غصن الزيتون ، وكان لبيكاسو تأثيره الكبير على شكل الحياة والملابس والادوات المنزلية والاثاث فى القرن العشرين ، أشهر لوحاته هى « الجيرنيكا » التى رسمها بعد قصف الألمان لقرية الجيرنيكا الصغيرة فى اسبانيا سنة ١٩٣٧ بناء على طلب من فرانكو ، وربما كانت أشهر لوحة فى القرن العشرين رغم أنها باللونين الأبيض والأسود فقط .

الشىء اللافت للنظر هو ذلك التنوع الشديد والأصالة الكبير التى اتسمت بها أفكار بيكاسو طول حياته ، لقد كانت حياته سلسلة متصلة من الإبداعات والأكتشافات والتجديدات المتفوقة وفى كل اسلوب فنى حاوله ، كلاسيكيا كان أورومانتيكيا أوتعبيريا أو تكعيبياً أو غير ذلك كان بيكاسو دائما قادر على التمكن من هذا الاسلوب وعلى الاضافة إليه ثم تجاوز ، بعد ذلك إلى أساليب أخرى أكثر قدره على خدمته فى توضيح أفكاره وتحقيقها ، وكما يقول « لازارو » فانه مروراً بالمرحلة الزرقاء والمرحلة الوردية وغيرهما فان بيكاسو لم يتوقف عن اوهاشنا بسهولة ويسر وخصوبة أفكاره ، لقد سار فى كل الاتجاهات وتوقع أغلب التطورات فى مجال الفن المعاصر .

وقد أكد بيكاسو الأهمية الكبيرة لوجود إتفاق أو توافق بين الأفكار التى أراد التعبير عنها ، وبين الاساليب التى استخدمها لجعل هذه الأفكار مرئية فقال « اننى لا استخدم عناصر مختلفة جوهرياً بالنسبة للاساليب المختلفة التى حاولتها ، فإذا كان الموضوع يتطلب وسائل خاصة للتعبير فاننى لا أتردد فى تبنى هذه الاساليب واستخدامها ، إننى لا أقوم باختبارات أو تجارب ، وفى كل مرة يكون لدى شىء ما كى أقوله ، وأنا أقوله بالطريقة التى أشعر أنها الاحسن من غيرها ، إن الموضوعات المختلفة تتطلب أساليب مختلفة وهذا لا يتطلب بالضرورة تطوراً أو تقدماً ولكنه يتطلب أساساً ضرورة وجود الاتفاق بين الفكرة التى يريد المرء التعبير عنها وبين وسائل التعبير عن هذه الفكرة » .

لقد كان بيكاسو يؤكد دائما أن الشىء الهام الضرورى والذى لا بد منه للفنان المتميز هو الإبداع ، ولا شىء غيره ، فقال لساباراتيز « ان الشىء الهام هو الإبداع ، ولا شىء آخر يهم ، الابداع هو كل شىء » . وقال فى سياق آخر « إننى لا أبحث ولكنى أكتشف » وقد اكد بيكاسو دائما ان الافكار الاساسية الأولية للفنان التى توجد عند بداية العمل لا تتغير جوهرياً عند نهايته ، وأن الرؤية الاولى تظل غالباً



سليمة لم تمس رغم مظاهرها وتجلياتها المختلفة ، فقال فى حديث له مع « زرفوس » إننى أقوم بتنظيم الاشياء بما يتفق مع انفعالاتى ، إننى أضع فى لوحاتى كل شىء أحبه ، إن اللوحات تتجه نحو إكتمالها بالتدريج ، وكل يوم يجلب إليها شيئاً جديداً ، واللوحة بالنسبة لى ليست مجموعة من الاضافات ، إنها أساساً مجموعة من عمليات الهدم أو التدمير ، اننى أرسم لوحة ثم أقوم بتدميرها ، ولكن لا شىء يتم فقدانه فى النهاية فاللون الأحمر الذى إستبعدته من مكان ما فى اللوحة يظهر فى مكان آخر ، وأنا أدرك عندما يتم تصوير هذا العمل فوتوغرافيا أن ما أدخلته لتصحيح رؤيتى الاولى قد إختفى ، وبعد كل شىء فإن النسخة الأخيرة من اللوحة تتفق إلى حد كبير مع رؤيتى الأولى التى كانت موجودة قبل حدوث التحويلات التى قمت بها بارادتى ، ان اللوحة ليست شيئا واضحاً ومحدداً منذ البداية ، ولكن أثناء انجازها فانها تتبع حركية الأفكار ؟؟

والجملة الأخيرة لا تتضمن آى تناقض مع ما سبق ان قاله بيكاسو فى البداية وجود إتفاق كبير بين الرؤية الاولى والعمل النهائى ، فلن تكون الرؤية الأولى ممكنة التحقيق إلا من خلال عديد من المحاولات ، أى من خلال البحث عن أنسب الصيغ والأشكال التى تتفق أكثر من غيرها مع هذه الرؤية الأولى ، فالتغير والتفاعل والحركية والاستمرارية هى أمور لا بد منها لتحقيق الأهداف الإبداعية ، ويؤكد بيكاسو هذا أيضاً فيما يتعلق بالألوان فيقول « عندما أكون مستغرقاً فى عمل لوحة ما فاننى أفكر فى اللون الأبيض واستخدمه ولكنى لا أستطيع أن أظل مستمراً فى العمل ، أفكر واستخدم اللون الأبيض فقط ، فالالوان كقسمات الوجه تتبع تغيرات الانفعالات ؟؟

لقد قال بيكاسو مرة لفرنسوا جيلو إحدى زوجاته « إننى أطيع الرؤية التى تفرض نفسها علىّ » لكن هذه الرؤية تمر فى مسارها التشكيلى بعديد من التحولات والعمليات والتنقيحات وأشكال التعبير انتقالا من مستوى الواقع أى مستوى أو مستويات الإبداع الفنى المختلفة ، وقد أكد بيكاسو هذا أيضاً فى حديثه مع « زرفوس » فقال له « هل تعتقد أن الذى يثير اهتمامى هو أن هذه الصورة تمثل اثنين من الناس ؟ انهما يوجدان ولا شىء أكثر لكن رؤيته تمنحنى إنفعالا أوليا ، وشيئاً فشيئاً يصبح وجودهما الواقعى أمر مبهماً أو غامضاً ، إنهما يصبحان بالنسبة لى وهما أو توهما ، ثم يختفيان أو بالأحرى يتم تحويلهما إلى مشاكل ذات أنواع متعددة ، وبالنسبة لى فانهما لا يكونان مجرد شخصين ، ولكن أشكالاً وألوانا تقوم بتلخيص فكرة الشخصية ، وتحافظ على اهتزازات وترددات حياتهما الأساسية » .

لقد كان بيكاسو يؤكد دائما أهمية التفرد والأصالة والابتكارية المستمرة ، وكان يخشى فى كل لحظة أن يقوم بتكرار نفسه فقال « إن لدى رعباً شديداً من أن أكرر نفسى ، ولكنى لا أتردد عندما أرى مجموعة من أعمالى القديمة فى أن آخذ منها ماأريد » . وقد كان لدى بيكاسو فهم عميق لمعنى الأصالة والإبداع تجلى فى قوله « الفن ليس هو تطبيق قانون للجمال ، ولكنه ما تستطيع الغريزة والعقل أن يدركاه بطريقة مستقله عن القانون » .

إن حياة بيكاسو ، وإبداعاته وأكتشافاته الأصلية وقدرته الفائقه على التجاوز والحراك من أسلوب فنى إلى آخر ، والعودة ثانية إلى أسلوب سابق كما حدث حين عاد فى بدايات العشرينات إلى الكلاسيكية الجديدة ، وذلك بعد أن قدم اسهامه الهام فى التكعيبية ، رغم أن التكعيبية هى انجاز أو خطوة للامام أكثر من الكلاسيكية ، لكن بيكاسو كان يؤكد دائما أنه غالبا ما يحتاج بين الفينة والفينة إلى أن يعيد حساباته وينظر فيما قدمه ويحاول أن يستشرف من خلاله امكانيات التقدم فى المستقبل ، لقد كان بيكاسو معنياً بالانسان فى عذاباته وأفراحه ، فى آلامه المبرحه وفى سعاداته الكبيرة وكثيراً ما أكد أن ما يثير اهتمامه هو قلق « سيزان » وعذابات « فان جوخ » أى دراما الانسان بوجه عام وما تبقى بعد ذلك هى أمور زائعة لقد أكد « بيكاسو » أنه يحتاج إلى الانفعالات وبدونها لن يستطيع العمل فهى الطاقة المحركة القادرة على إحداث التكامل بين العيني والعقل واليدين ، وهى أجهزة الإبداع التى لا يمكن الاستغناء عنها ، ورغم أن بيكاسو لم يكن يتحدث كثيراً عن الفن ، كما أن كتاباته فى هذا السياق هى قليله أو نادرة بالنسبة لما كتبه فنان مثل فان فان جوخ مثلا أو فنان مثل ماتيس أو بوكلى أو فرناند ليجيه أو كاندنسكى أو غيرهم ، لكن ورغم ذلك ـ فإن هذه القدرة فى أحاديث وكتابات بيكاسو لا تستطيع بأى حال من الاحوال أن تخفى ذلك الفهم الشامل أو تلك الرؤية العميقة التى تتضح فى كل كلمة قالها وفى كل عمل فنى قام بانجازه أيضا .

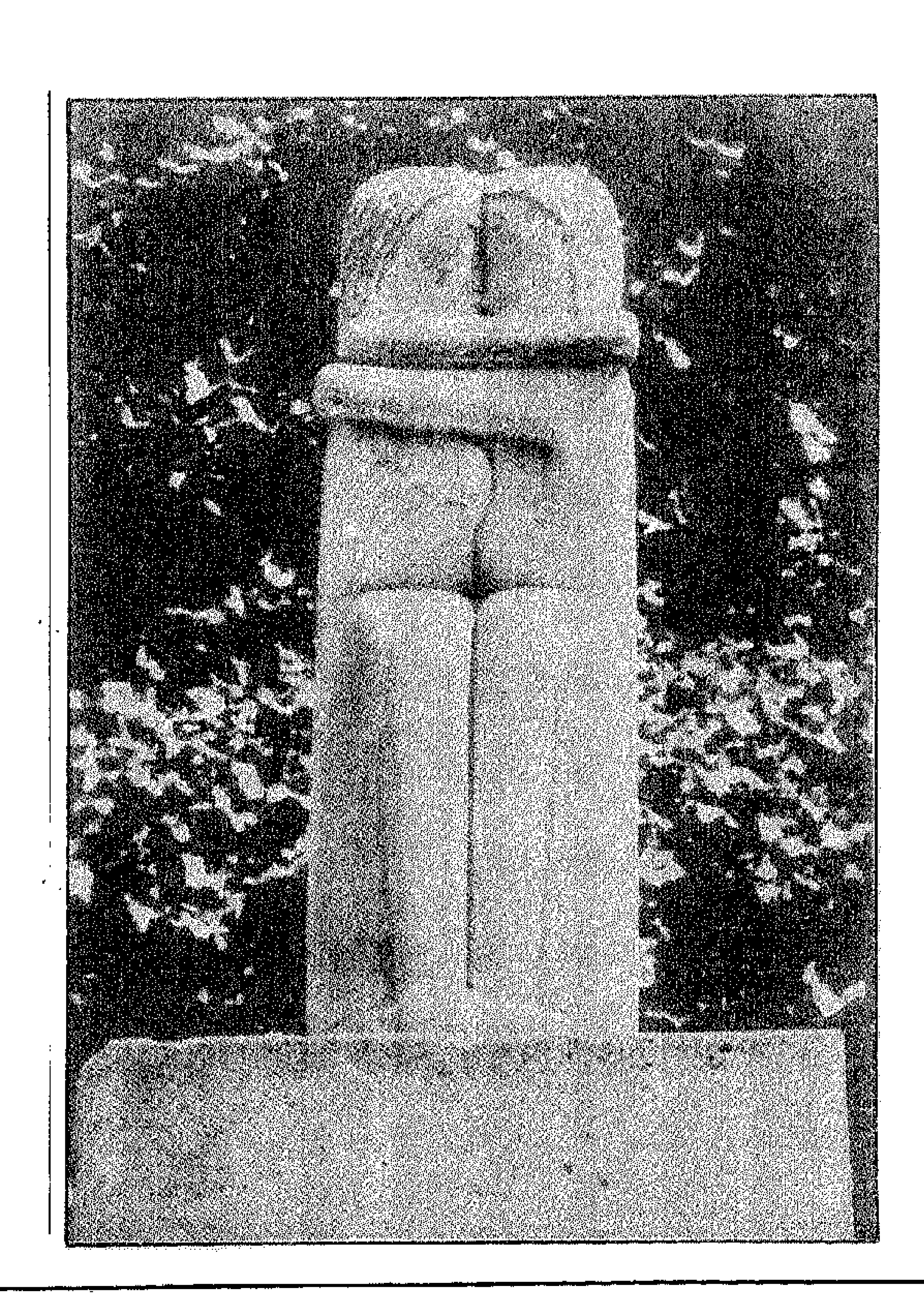
د. عبد الغفار مكاوى

القبلــــة

نَحتٌ للفنان قنسطنطين برانكوزى (١٨٧٦ - ١٩٥٧) الذى ولد فى رومانيا ، ويعُد من أبرز ممثلى النزعة التجريدية المطلقة بين النحاتين المعاصرين ، ومن مميزاته التركيز على الشكل المفرد البسيط والمبالغة فى صقله وتنقيته .

وقد حظيت القبلة باهتمام عدد من الشعراء ، تذكر منهم ستة من مختلف البلاد والأعمار ونورد مع كل منهم القصيدة التى استوحاها من النحت أو أوحى بها إليه :

١ ـ كاريل جونكهير : شاعر بلجيكى ، ولد سنة ١٩٠٦ فى أوستنْد ، كان أبوه من كبار موظفى الشرطة ، وصار من بعده من كبار موظفى الثقافة . و « باب القبلة » هو عنوان قصيدته ، وهو كذلك عنوان إحدى مجموعاته الشعرية :



باب القبلة

عُرْىٌ فى الغابة
باب مطلق

***

شفتان كقوقعتين
وشوشتا
حول الحافة والخدّ
والأفواه ثمانية
من حجر صَلْد
تختلج الرعشة فيها
إذ تتذكر
إزميلاً فى اليَدْ

***

باب القبلة
رحم أزلى
تطرقه دقات النَوْء
البرق .. الرعدْ

٢ ـ يوجين جيليفيك ـ ولد فى سنة ١٩٠٧ فى مقاطعة بريتانى ويعيش فى باريس ، نشر عدة مجموعات شعرية ، وظهرت قصيدته « القبلة » فى كتاب عن برانكوزى صدر فى بوخارست سنة ١٩٧٠

« القبلة »

أن نكون
ما كناه للأبد
ولو لحين

برانكوزى
كان حتماً أن يرانا
فى العناق غارقين
وهو من قد صاغ « قبلة »
لجميع العاشقين
صاغها فى السر
تشبه الحجرْ
حين يغفى فى الحجرْ .

٣ ـ جى دو بوشير : ولد سنة ١٩٢٤ فى فوريست ، وتعلم فى بلجيكا ، انضمَّ لصفوف المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية ؛ ويعيش منذ سنة ١٩٦٠ على العمل فى إحدى دور النشر فى باريس .

القبلة

وردة العين التى بلا نهايه
حيث يدور الصمتُ حول نفسه
يلتفُّ حولها
صمتُ الحجر ،
والجسدان
فرّقت بينهما اندفاعه
ظلالها دمّرت الصفاء والوداعه
وهذه الشفاه فى عناق
وقبلة تنظم الفراق .

٤ ــ إرنست ياندل : ولد سنة ١٩٢٥ فى فينا ، ودرس الأدبين الألمانى والانجليزى وعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية . من أبرز ممثلى الشعر المجسّم ، ومنه قصيدة « القبلة » هذه . لاحظ ترتيب الكلمات ونظام طباعتها بحيث تجسم المعنى أو تشكل الايحاء والاشارة :

القبلة

نعم نعم
نعم نعم
نعم نعم
نعم نعم
نعم
نعم نعم
نعم نعم
نعم نعم
نعم نعم

ماكس آماو : ولد سنة ١٩٣٦ فى باريس حيث ما يزال يعمل فى تدريس الأدب ، وقد نشرت قصيدته فى الكتاب الذى سبقت الاشارة إليه والذى يضمُّ الأشعار والدراسات التى جمعت احتفالاً بذكرى برانكوزى فى كتاب صدر سنة ١٩٧٠ فى بوخارست :

« القبلة »

انشق الحجر لكى يصمد لامتحان الزمن
بهذا العناق الذى لن يقدر شىء على تفريقه
تتفد الحياة فى صميم الأشياء : هو شىء أشبه بداية العالم ، حيث وُلدَ الانسان من الطين
وفتش عن المرأة ليغيب فى جسدها .
هذه القبلة تبشر بالفجر وتأسر الأبدية فى مسارها .

يون كارابون : ولد سنة ١٩٢٣ فى روجافات من أعمال رومانيا ، ودرس علوم اللغة فى جامعة بوخارست ، واشتغل محرراً ببعض المجلات . وقصيدته « أحجار » من مجموعته الشعرية التى نشرت بالألمانية فى بوخارست سنة ١٩٧٤ . ويلاحظ أن وصف الأحجار بأنها عظام أمنا الأرض قد سبق إليه الشاعر الرومانى أوفيد فى التحولات ، الكتاب الأول ، السطور ٣٨٣ ، ٣٨٦ ، ٣٩٣ ، ومابعدها . وتحكى الأسطورة اليونانية أن دوكاليون وبيرا ، وهما الوحيدان اللذان نجوا من الطوفان الذى سلّطه زيوس على الأرض ، راحا يلقيان عظام الأم العظيمة ـ أى الأحجار ـ وراءهما فنشأ عنها البشر ذكوراً وإناثاً .

« حجارة »
(مهداة لبرانكوزى)

حجارة بديعه
ـ جيلة ودون أن تحسَّ ـ
كأنها الطبيعه
نامت فى الظل وتحت الشمس
عظام الأرض .

٧ ــ جورج شيرج : ولد سنة ١٩١٧ فى مدينة كرونشتات من أعمال رومانيا ، درس الأدب الألمانى واللغات الرومانية والفلسفة ، ويشتغل بتدريس الأدب الألمانى بجامعة هيرمان شتات ، نشر مسرحيات وروايات ومقالات و مجموعات شعرية .

« المعرفة شىء ثمين »
« لكننا نعرف القليل »

المعرفة شىء ثمين
لكننا نعرف القليل ،
وإن كنا نحسّ ببعض الأشياء .
غير أن هنالك شيئاً واحداً نعرفه .
شيئاً واحداً نصونه ونحميه
ما من قانون أسمى منه

نحن لا نعرف
ما هو طيران الطير ،
لكننا نغوى أنفسنا ونغويه .

نحن لا نعرف شيئاً
عن قوة القبلة وخطرها ،
عن نعمتها ولعنتها
لكننا ندخل دائماً
من باب القبلة

من ذا الذى يفكر « من »
فى العملات الفضية الثلاثين
التى تربو قيمة رنينها
على قيمتها ؟

نحن لا نعرف
ما هو الحب ،
ومع ذلك نخونه
وكأنه عدو
لجأ إلينا كى نحميه

نحن لا نعرف
ما هى السماء
وإنما نكتفى بالإحساس
لكن الإحساس
شىء أكبر من هذا
نحن نومن ،
أجل نؤمن
بأن ثمة عموداً
موجوداً وراء وجودنا
قد خُلِق من الأزل ليحمل السماء

لكن شيئاً واحداً نعرفه
شيئاً واحداً نصونه ونحميه
ما من قانون أسمى منه .

الجهل ، والاحساس ، والايمان ،
الغواية ، والخيانة ، والقبلة ، والحب ـ
إنها لا تمحو اليقين ،
بأن ذلك العمود إذا انهار
انهارت السماء ●

حول جلسات المؤتمر الثقافى الثانى بجامعة المنيا
الفن والبيئة المصرية

شمس الدين موسى



أخيراً وبعد إحساس كبير بالعزلة ، ظل يعانى منه الفنانون التشكيليون المصريون . . . وللمرة الثانية تتركز الأضواء حول هذا العدد من الفنانين التشكيليين أثناء مناقشاتهم ، واختلافاتهم ، وعرض قضاياهم التفصيلية ، أثناء انعقاد جلسات المؤتمر الثقافى الثانى « الفن والبيئة المصرية » بمحافظة المنيا ، وهو المؤتمر الذى أقامته كلية الفنون بجامعة المنيا ، وبعد أن دعت إليه عدداً كبيراً من الفنانين التشكيليين وأساتذة الفنون والنقاد من مختلف أنحاء الجمهورية ، يمثلون مختلف المدارس الفنية والاتجاهات الفكرية ، لكى يلتقى الجميع بعيداً عن أية حساسيات أو تناقضات فى جلسات المؤتمر التى تواصلت لمدة ثلاثة أيام من ٩ - ١١ مارس حتى يناقش الحاضرون مختلف الأبحاث التى أعدت خصيصاً للمؤتمر . . .

وجدير بالانتباه ـ فى هذا الخصوص ـ ذلك الاهتمام ، وتلك الحيوية التى لوحظت خروجاً على العادة ، وكان قوامها الأبحاث التى قدمت للمؤتمر وعددها خمسة عشر بحثاً ، وصلت إلى أيدى الحاضرين قبل بدء الجلسات ، وما دار حولها من مناقشات ، التهبت بها قاعة المؤتمرات بالجامعة ، التى تجمع داخلها عشرات الطلبة والمعيدين والأساتذة ، مشاركين بمتابعتهم الدؤوبة للجلسات أو بما ألقوه من تعليقات وأسئلة . . .

« أبحاث المؤتمر »

ولقد دارت أبحاث المؤتمر حول ثلاثة خطوط رئيسية :

الأول ـ الملامح المميزة للشخصية المصرية والبيئة .

الثانى ـ الاستمرارية فى التراث الفنى المصرى عبر التاريخ .

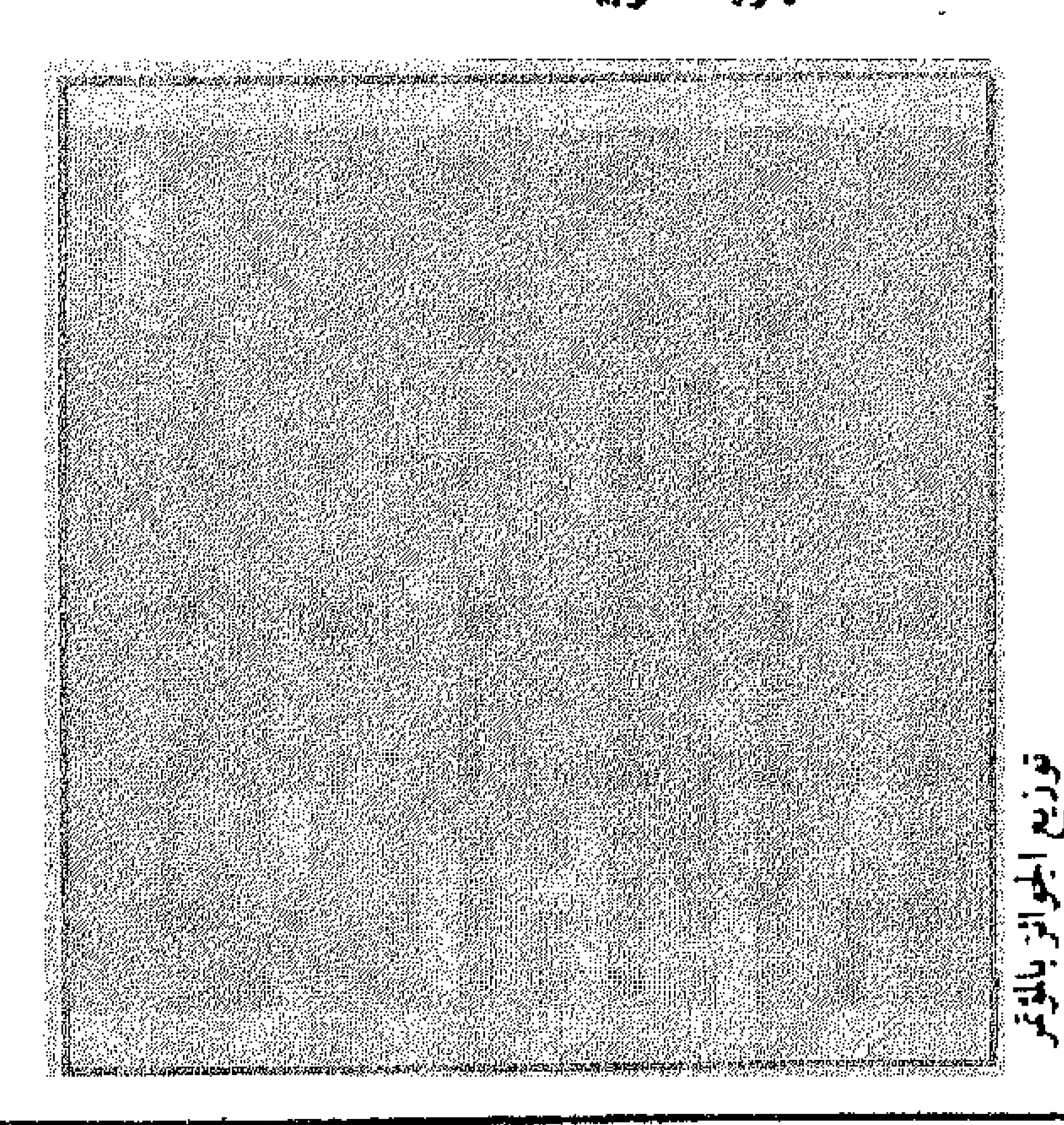
الثالث ـ أثر الزمان والمكان على الفنان المعاصر .

وكان تركيز البحثان اللذان قدمها كل من الفنان « حامد سعيد » ، ود على كامل الديب » حول فكرة الشخصية المصرية كمفهوم نظرى عملا على تحديد ملامحها المميزة التى تتضح عند إدراك :

١ - القيم الإنسانية المحلية فى منجزات مصر .
٢ - وجهة النظر إلى الحياة .
٣ - الموقف من الوجود .
٤ - أسلوب الحياة .

فكانت الشخصية المصرية ـ كما أوضح حامد سعيد ـ مساوية لمعنى مصر ذاتها ؛ بل إنها تمثل فى أحد أبعادها حواراً بين ما هو موجود ومضمر ، وما هو موجود بالفعل ، كما أن تلك الشخصية تكون فى جوهرها مقياساً للمعنويات أثناء صعودها إلى تحقيق المثل الأعلى ، مع اعتبار أن التاريخ يمثل أحد الوجوه التى تضمر الشخصية ، لكنه يرى أن التاريخ ظل عرضة للتشويه فى كل الحقب ، ولذا كان لابد من البحث عن الشخصية عبر الوجود المتحقق بالقوة المضمرة داخلها ، والمدخل لدراسة الشخصية من وجهة نظره ، لا يخرج عن الشهادة التى تقدمها الأعمال المنجزة الباقية والأصلية ، والسند لذلك يكون باعتبار أن التجربة المصرية جزء من تجربة الدنيا القديمة التى خرجت بالبشرية من البربرية ساعية نحو المطلق فى فجر التاريخ . وحدد التجارب الأخرى التى تشكل تجربة الإنسانية فى ثلاث تجارب :

١ - التجربة الصينية .
٢ - التجربة الهندية .
٣ - التجربة الغربية .



توزيع الجوائز بالمؤتمر

ويستطرد . . . « إذا أحببنا أن نتعرف على كنه معنى الحياة ، كما عاشها الناس هنا بالطريق المباشر الموثوق به ، فلدينا التشكيل وشواهده » . . . أى أن « حامد سعيد » يحيل الباحث عن معنى وعناصر الشخصية المصرية ، إلى التشكيل باعتباره أهم مصادر البحث فى العصر الحديث .

« الإستمرار فى الفن المصرى »

ولقد اختص البحث المقدم من الفنان التشكيلى « فاروق بسيونى » بتحديد عناصر الاستمرار فى التراث الفنى المصرى عبر التاريخ ، وهى التى استقصاها عبر فنون مراحل حضارية ثلاث رئيسية ، شكلت فى مجموعها تراث مصر الخالدة ، وهى الفرعونية ، والقبطية ، والإسلام . واعتبر « فاروق بسيونى » الفن القبطى وسيطا امتدت فيه ملامح من الفن المصرى القديم ، وتداخلت فى مظاهر الفن الإسلامى ، أهمها ـ كما قال ـ إنه الهندسة الزخرفية المنتظمة ، وإن عنصر الاستمرارية يتمثل فى التجريد الذى هو تجرد من المباشر ، وصنع حالة من التعبير الفنى هندسية الطابع محكمة الإيقاع ، مترفعة عن فجاجة دغدغة الإحساس .

ومن الأبحاث التى ثار حولها الكثير من الجدل ، البحث المقدم من الفنان « عز الدين نجيب » تحت عنوان « أثر الزمان والمكان على الإبداع الفنى المصرى » والذى أوضح ـ صراحة ـ أنه ما كان من الممكن تحت أى ظرف من الظروف أن يظهر الفن المصرى القديم فى مكان آخر غير مصر ، لأسباب ترجع إلى :

ـ شمولية النظرة إلى الوجود .

ـ فكرة الخلود التى قامت عليها فلسفة المصريين .

ـ مثالية القيم الأخلاقية المستمدة من الآلهة والتى لا يمكن فصلها عن المثالية الجمالية التى تحكم الفن المصرى القديم .

ـ عوامل البيئة النهرية الزراعية المستقرة جغرافياً وفلكياً ، لا يمكن فصلها عن النظام الصارم لذلك الفن وما فيه من استمرارية واتساق .

وما أثار الخلافات حول بحث « عز الدين نجيب » قوله بأن الفن قديماً ، وفى القرون الوسطى ، كان يقدم وفقاً لمتطلبات الملوك والأمراء والطبقة الحاكمة مدنية كانت أم دينية . أما الآن فيمكن تقسيم فنانى أوربا إلى فنانين استهلاكيين يتعاملون مع المؤسسات التجارية وفقاً لمتطلباتها ، وفنانين متمردين يعتبرون أن العمل الفنى يجب أن يكون متمرداً غاضباً على الظروف السائدة . ولقد اعترض بعض الحاضرين على الفكرة التى وردت فى البحث ، والتى ربطت بين الفن المصرى القديم ، والتراث الدينى ، وكذلك الآثار الإسلامية والقبطية ، وفسروا فكرة « عز الدين نجيب » على أنها ترديد لآراء المستشرقين ، الذين قالوا بأن بناء الأهرام ، كان يمثل نوعاً من السخرة للشعب المصرى .

« عوائق الاستمرار فى الفن المصرى القديم »

وجدير بالذكر أن البحث المقدم من د. محمود محمد عبد العاطى ، يعتبر من الأبحاث المهمة ، بل انه البحث الوحيد . الذى تعرض لعوامل إعاقة عناصر الاستمرارية فى الفن القديم ، متحركاً فى بحثه حول عدة محاور اعتبرها أساسية ، وأدت إلى عملية القطع فى استمرارية وتواصل الفن المصرى ، فى الفترة الراهنة وحددها فى :

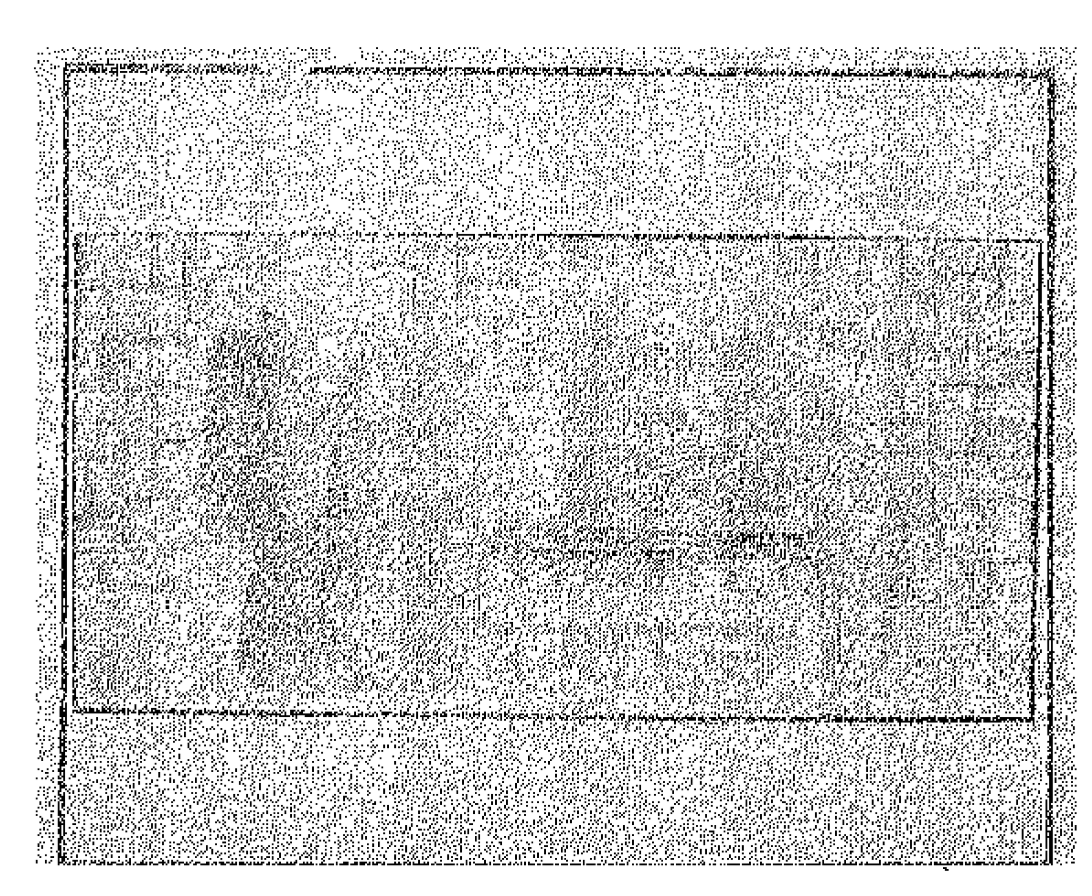
١ - اضطراب الواقع المصرى « الثقافى » نتيجة لسيطرة الثقافة التجارية ، والتبادل الثقافى غير العادل بين مصر والدول الغربية .

٢ - الآثار السلبية لمناهج تعليم الفن فى مصر على الذاتية الثقافية القومية حيث يدرس الطالب فنون الغرب فى تواصل محكم ، بينما يدرس الفنون القومية باعتبارها حضارات قديمة .

٣ - تدريس الفنون القومية بطريقة وضعية معزولة عن سياقها التاريخى .

٤ - عزلة الفنان التشكيلى المصرى داخل مجتمعه ، لأسباب تضع الفنان على هامش الحياة الاجتماعية والثقافية .

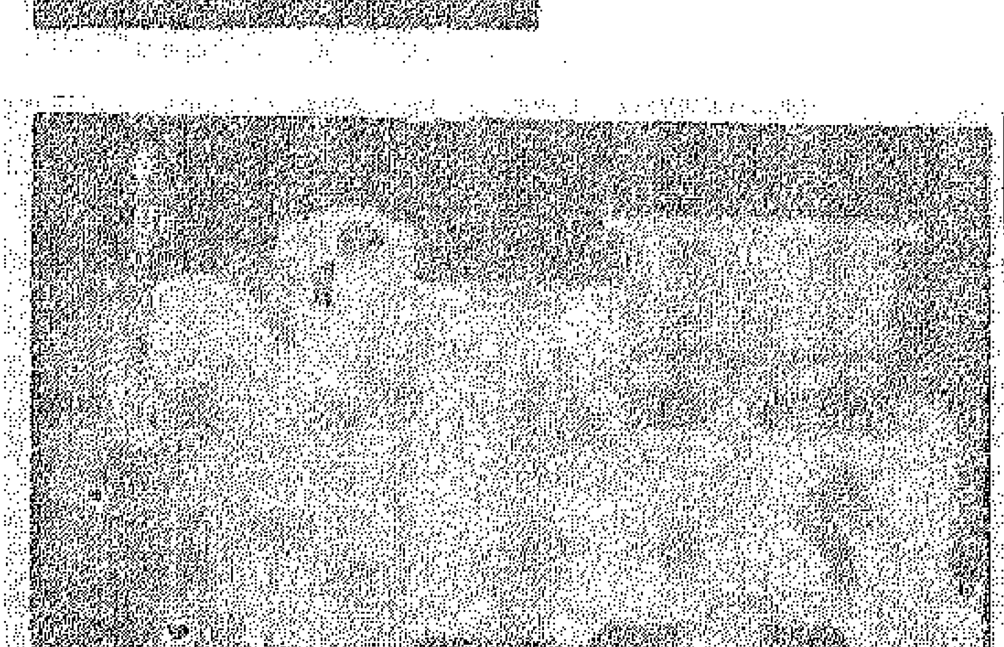
ومن الأبحاث التى أثارت الاهتمام ـ أيضا ـ البحث الذى قدمه الناقد التشكيلى « مختار العطار » بعنوان « فنانو مصر والزمان والمكان وثقافة العصر » . ولقد ركز البحث على الارتباط بين العصر والمكان الذى ينشأ فيه الفنان والثقافة السائدة ، وأثبت أن الفن يتمثل التطور الطبيعى لثقافة المجتمعات ، مع اختلاف الزمان والمكان ، وضرب عدة أمثلة تؤكد وجهة نظره من الفن الإسلامى ، حيث اختلفت المظاهر الثقافية للعالم الإسلامى باختلاف الأقاليم ، على اتساع الامبراطورية حتى عصر التدهور والانحسار . . فالشام تأثر بالفنون البيزانطية ، التى ظهرت ملامحها على الآثار الإسلامية فى الوقت الذى تأثرت فيه الآثار ببغداد بالتقاليد الفارسية . كما نبه على ضرورة عدم قياس الشخصية الفنية بمعايير فنون ثقافة أخرى ، لأن ثقافات الشعوب الأخرى (وبينها نحن) تكون متقدمة أو متخلفة بمقدار قربها ، أو بعدها بالنسبة لمعايير الثقافة الغربية . .



من أعمال الطالب « عصام الدين حسين »

من أعمال جمال السجينى





من أعمال الطالب « مصطفى عبد الخالق »

« إتجاهات المناقشة فى الجلسات »

ولقد عقد المؤتمر خمس جلسات عرضت خلالها الأبحاث ، وتمت مناقشاتها بواسطة المشاركين والمتابعين للمؤتمر الذين تفاعلوا مع مختلف القضايا المثارة ، ويمكن تحديد اتجاهات المناقشة فى القضايا التالية :

ـ قضايا تكنيكية ترتبط بالفن المصرى وتطوره ، وقصور القائمين على التدريس .

ـ موقع الفن المصرى من العالمية ، وفكرة الغزو .

ـ دور الجامعات فى الحفاظ على التراث ، والأسلوب الواجب اتباعه لدفع التطور .

ـ قضية ارتباط الأيديولوجية بالفن .

ـ الموقف من التجريد الذى انقسم حوله الرأى .

ـ الخلاف حول الفنون الجميلة والفنون التطبيقية .

ولقد أقيم طوال فترة المؤتمر ثلاثة معارض فنية مصاحبة ، شاهدها الضيوف وهى :

ـ معرض من أعمال الفنان الراحل « جمال السجينى » ـ نحت »

ـ معرض مقتنيات الكلية من أعمال الفنانين المصريين التى أهديت للكلية ـ نحت وتصوير .

ـ معرض رسوم الطلبة من الأقسام المختلفة ـ « أولى وثانية فقط » .

ولقد التفتت أنظار الجميع لتلك اللمسات المتميزة ، التى ظهرت فى أعمال الطلبة من تصوير ، وديكور ، وجرافيك ، والتى أبرزت الوجوه المصرية الصعيدية ، مما جعل معرض الطلبة ، يمثل الفكرة التى التقى حولها أعضاء المؤتمر « الفن والبيئة المصرية » فأبرزت أعمال الطلبة الكثير من مكونات البيئة المحلية مثل : الخنطور ، ولمبات الكيروسين ، البيوت الفلاحية ، الطبيعة من أشجار ونباتات وحيوانات . . . الخ مما جعل المعرض يمثل قيمة كبيرة عملت الكلية على تأكيدها تحقيقاً لفكرة أمجاد فن مصرى متميز يحمل مسئوليته تلك البراعم الواعدة .

وفى نهاية المؤتمر أعلن أمين المؤتمر د . صبرى منصور ، وسط مظاهرة فنية كبيرة ، عن تقديم المؤتمر لثلاث جوائز « أوسكار » لكل من معرض النحت للمثال « جمال السجينى » تسلمته زوجته ، التى نزلت ضيفة على المؤتمر . والأوسكار الثانى ـ للأستاذ عبد السلام الشريف ـ ابن المنيا ـ الذى كرمه المؤتمر على جهوده الريادية فى الإخراج الصحفى . والأوسكار الثالث للفنان د. « محمد حامد عويس » على دوره الريادى فى مجال الفنون التشكيلية كما أعلنت توصيات المؤتمر التى التقى حولها الجميع . . .

١ ـ دعوة المؤتمر للفنانين المصريين لمواصلة البحث ودراسة التراث المصرى عبر التاريخ .

٢ - الإستفادة من شتى الثقافات والإتجاهات العالمية ، يجب أن تظل بمنأى عن المحاكاة .

٣ - حث الفنانين لاستنباط قيم تشكيلية جديدة اثراء للطرز العالمية .

٤ - دعوة الفنانين المصريين للتلاحم بالبيئة المصرية .

٥ - ضرورة الاهتمام بتدريس مادة التربية الفنية ، وإدخال مادة التذوق الفنى فى كل مراحل التعليم .

٦ - إعادة النظر فى مناهج التعليم بالكليات الفنية لدراسة التراث وتقديمه للطلاب .

٧ - تشجيع الدراسات النظرية الفنية والجمالية لتكوين الناقد المتخصص .

٨ - دعوة أجهزة الإعلام للاهتمام بزيادة الجرعة الفنية والثقافية لخلق تيار قومى إيجابى .

٩ - ضرورة الاهتمام بالدراسات الشعبية المختلفة للحفاظ عليها من الضياع .

١٠ - ضرورة الحفاظ على الآثار المصرية القديمة والقبطية الإسلامية .

١١ - المطالبة بإعادة مرسم الأقصر لاستقبال الفنانين بالإضافة إلى إقامة غيره من المراسم فى الأماكن الأخرى

١٢ - يوصى المؤتمر جامعة المنيا ـ بضرورة الاستمرار فى عقد المؤتمر سنوياً ، لمناقشة جميع مشاكل الفنون والعمل على حلها ●

إكتساب المناعة في الكائن الحي

د . أحمد جعفر



إلى جانب المناعة الفطرية لدى الكائنات الحية هناك مناعة مكتسبة ، والفرق بين النوعين أن المناعة الفطرية تنتقل إلى الفرد بالميلاد ، أى عن طريق أمه أو تتحدد بظروف نشأته ، وهذه المناعة لها الدور الأول فى حماية الكائن الحى . أما المناعة المكتسبة فلها دورها المتزايد فى البحث العلمى ويهتم الباحثون بصفة خاصة بكيفية اكتساب هذه المناعة ؛ ولهذا نتائج كثيرة فى العلوم البيولوجية بصفة عامة ، وفى المجال الطبى على وجه الخصوص .

يكتسب الجسم المناعة بطريقتين ، الطريقة الأولى تنتقل المناعة نتيجة لعدوى غير ظاهرة ، والمقصود بذلك أن هذه العدوى لا يمكن اكتشافه فى يسر من ضعفها وهذا هو أساس التحصين الاصطناعى العمدى الهادف إلى إنتاج أجسام مضادة . وهذا النوع من المناعة يعد فعالاً وإيجابيا .

● والطريقة الثانية : نتيجة نقل المناعة من فرد ذى مناعة إلى آخر غير محصن ، ويتم ذلك عن طريق نقل الدم أو مصل أو الطريق التجريبى بنقل خلايا ليمفاوية . ويعد هذا النوع من أنواع المناعة غير الايجابية (السلبية) أيضا ، بذلك تكون المناعة المكتسبة إما إيجابية ، وإما سلبية .

وتحدث المناعة المكتسبة الفعالة نتيجة للأمراض المعدية ، مثل الدفتريا ، والحصبة ، والجدرى ، والسعال الديكى . وفى العادة تؤدى هذه الأمراض إلى مناعة دائمة تستمر مدى الحياة ، أى أن الفرد لا يصاب بها إلا مرة واحدة فى حياته ، فتمنحه هذه الإصابة مناعة تستمر معه طول العمر ، ويطلق عليها مناعة صلبة . أما بعض الأمراض الأخرى مثل نزلات البرد ، والأنفلونز ، والإسهال الباسيلى فإنها تعطى الجسم مناعة ذات مدى زمنى قصير ، وبعضها يعطى مناعة لبضعة أسابيع فقط . ويرجع قصر هذا المدى الزمنى إلى حقيقة تنوع عشرات هذه الأنواع من المسببات المرضية ، فالمناعة المتكونة ضد عترة بعينها لا تستمر إذا ما أصيب الإنسان بعد ذلك بعترة أخرى ليس لديه مناعة ضدها ، وهذا هو الحال مع العترات المختلفة لفيروس الأنفلونزا .

وتنتقل المناعة المكتسبة السالبة إلى الكائن الحى إنسان كان أو حيوان إلى كائن آخر وهذا هو الحال بالنسبة للأجنة حيث تنتقل إليهم الأجسام المضادة من دم الأم عن طريق المشيمة ، مما يفسر لنا المناعة الموجودة عند الإنسان عقب ولادته ، والتى تقيه ضد بعض الأمراض التى يتعرض لها فى الفترة المبكرة إلى أن يتكون لديه الجهاز المناعى الدفاعى . أما فى بعض الحيوانات كالحملان والعجول فإن المناعة المكتسبة السالبة تنتقل نتيجة رضع لبن الأم ، ـ والمعروف بالسرسوب ـ من ضرع الأم عقب الولادة ، كذلك الإنسان ويتم امتصاص لبن السرسوب هذا والذى يحتوى على نسبة عالية من الأجسام المضادة عن طريق الأغشية المخاطية المبطنة لأمعاء الرضيع فتقيه شر هذه الأمراض فى هذه الفترة المبكرة من حياته والتى لم يكتمل فيها نمو الجهاز المناعى لديه .

والخلايا المنتجة للأجسام المضادة هى واحدة من دعائم النسيج الليمفاوى والمكون للجهاز المناعى ، وهذه الخلايا هى المسئولة عن الاستجابة المناعية ، والمقصود بالنسيج الليمفاوى هو مجموعة العقد الليمفاوية والطحال ونخاع العظام . أما الرئتان والكبد فلهما دور ثانوى فى عملية الاستجابة المناعية .

إن فاعلية كل جزء من هذه الأنسجة الليمفاوية لا يتناسب بالضرورة مع حجمه أو وزنه ، فنخاع العظام له وزن كبير نسبياً ويشكل نسبة عالية من وزن الهيكل العظمى ، ومع هذا فليس له دور يضارع فى تأثيره مثل دور الطحال والعقد الليمفاوية . وفى هذا الصدد ، فإن بحوثاً كثيرة قد تمت لكشف النقاب عن الطريق الذى تسلكه تلك الأنسجة الليمفاوية فى عملها . فالطحال والعقد الليمفاوية تعمل كمصفاة لتيار الدم وسائل الليمف ، وعليه ، فإنها تكون مصيدة لمولدات المضاد ، وعند اصطياد هذه المولدات تبدأ عملية الاستجابة المناعية بمراحلها المختلفة . فإن الخلايا الليمفاوية المنتجة للأجسام المضادة مع الأنسجة الليمفاوية بالجسم تكون نظام رشح وعائيا يتم على مراحل ثلاث هى : تكون شبكة وخلايا شبكية وألياف شبكية ، وهذه الألياف تصطاد مولد المضاد ثم يبدأ تنبيه الخلايا المنتجة للأجسام المضادة النوعية المتخصصة فى المقاومة والمعادلة تحت تأثير نوع من الخلايا الليمفاوية تسمى الخلايا التى لها القدرة على الاستمرارية فى التنبيه أو التنشيط .

والمقصود بالاستجابة المناعية هو إنتاج الأجسام المناعية (المضادة) وهى المسئولة عن عمليات التلزن والتعادل والترسيب النوعية لمولدات المضاد . واللقاء الأول لمولد المضاد مع الخلايا الليمفاوية يأخذ فترة تتراوح بين أسبوعين قبل ظهور الأجسام المضادة فى الدم بمستوى عال . وخلال هذه الفترة يتم التعرف على الجسم الغريب وإنتاج أجسام مضادة له ، يحدث مجهود مكثف فى الأنسجة الليمفاوية لتنبيه الخلايا المنتجة للأجسام المضادة ، وأمكن معرفة هذه العملية عن طريق استخدام النظائر المشعة باستخدام الكربون الثقيل (ك ١٤) وعن طريقه أمكن دراسة ومتابعة تخليق الأحماض الأمينية والأحماض النووية .

ودخول مولد المضاد لأول مرة إلى الجسم وتكوين الاستجابة المناعية والتى نتج عنها أجسام مضادة نوعية تسمى هذه الاستجابة بالاستجابة المناعية الأولية ، وعادة ما تكون نسبة الأجسام المضادة من نوع واحد يسمى (I G M) الأجسام المناعية م وأخرى قليلة من نوع ج . أما إذا تعرض الجسم مرة أخرى لهذا المولد المضاد فإنه يتم عملية استجابة ثانوية تتميز بقلة الأجسام المناعية من النوع م ، وكثرة من النوع ج ، أ ، وكذلك تستمر لمدة أطول بمستوى عال من الفاعلية ، ثم تنخفض بعد ذلك تدريجيا .

والطريف أنه إذا استجاب كائن حى لمولد مضاد معين فإنه يتكون له خلايا تسمى خلايا الذاكرة ، وتظل هذه الخلايا حاملة للذكرى وتخزن فى نخاع العظام لعدة أشهر أو سنوات ، فإذا ما هاجم الجسم مرض (مولد مضاد) مرة ثانية فإن خلايا الذاكرة تنشط وتحفز الخلايا الليمفاوية المنتجة للأجسام المضادة للعمل بكفاءة عالية . هذا ما يحدث فى الاستجابة المناعية الثانية أو الحقن بجرعة منشطة من لقاح . ومدة استمرارية خلايا الذاكرة تفسر ما يحدث فى حالة التطعيم ضد فيروس الجدرى أو فيروس شلل الأطفال والتى تبقى فعالة لمدة سنوات عديدة .

وتجدر الإشارة إلى أنواع الخلايا المهتمة والمسئولة عن الاستجابة المناعية ، لكى تعم الفائدة ، فأهم هذه الأنواع هى :

أولا : الخلايا الأكولة والتى تقوم بالتهام مولدات المضاد أو الأجسام الغريبة ويتم ذلك عن طريق احتواء مولدات المضاد الزائدة ، وعن طريق عملية الهدم الايضى كذلك تقوم الخلايا الأكولة بعملية تسكين مولد المضاد وبداخلها لمنعه من الانتشار ، كذلك تقوم عملية هضمية إلى إنتاج ما يسمى مولد مضاد سوبر ، وتبدأ من هنا عملية الاستجابة المناعية .

ثانيا : الخلايا الليمفاوية نوع (ت) ، وتعمل مساعدة لبعض مولدات المضاد ، كما تقوم بتنظيم فاعلية الخلايا الأكولة والخلايا الليمفاوية نوع (ب) ، والخلايا الشبكية .

ثالثاً : الخلايا الليمفاوية نوع (ب) وهى المسئولة تحت تأثير الخلايا الليمفاوية نوع (ت) بإنتاج الأجسام المضادة . كذلك تقوم بتنظيم عمل الخلية الليمفاوية نوع (ت) .

تدخل مشكلات كثيرة كلها فى إطار التطبيقات الطبية لبحوث المناعة ، مثل زيادة الحساسية أمكن بحثها عن طريق علم المناعة وفى الواقع أنها زيادة الحساسية ، وترجع إلى تكسير الأنسجة التى تحدث من تأثير عقاقيرىٌ نشط لمادة الهيستامين ، الذى يتكون تحت تأثير حالة خاصة من حالات ارتباط الجسم المضاد مع مولد المضاد (معقد الجسم المضاد يولد المضاد) وهذه الحالة مع استمرارها تؤدى إلى زيادة رشح مكونات الدم إلى الأنسجة المحيطة ، مما يؤدى إلى هبوط فى القلب والذى ينتج عنه الوفاة فى بعض الحالات الشديدة للحساسية .

زراعة الأنسجة ـ أيضا ـ موضوع وثيق الصلة بتطبيقات علم المناعة إذ أن العضو المزروع يكون بمثابة جسم غريب ، أى مولد مضاد خلوى ، وعليه يتم الاستجابة المناعية ، لذلك يحاول الجسم عن طريق الخلايا الليمفاوية جاهدا لطرد الجسم الغريب ●

دخل التليفزيون حياتنا من أوسع الأبواب ، وأصبحت مادته الدرامية بصورة خاصة مصدراً هاماً لتلقى الدراما عند الكثيرين ، ومن هنا كان من واجب النقد الأدبي أن يتنبه له ويوليه اهتماماً يتناسب مع دوره . والقاهرة يسعدها أن يلتقى الأستاذ الدكتور عبد القادر القط بقرائه على صفحاتها إسهاماً فى إثراء الأعمال الدرامية التليفزيونية بمتابعاته النقدية التى تتسم بصدق الرؤية ودقة المنهج ورهافة الحس الفنى .

« القاهرة »

فـــلاح التـــليفــزيـون

د . عبد القادر القط



منذ سنين كنت أناقش فى الإذاعة تمثيلية إذاعية تصور بعض قضايا الحياة فى الريف ، وعجبت للطريقة التى كان يقلّد بها الممثلون ما توهّموا أنه اللهجة الريفية ، وأنكرت أن يكون ذلك هو أسلوب الفلاح فى الحديث . وكان جواب مخرج التمثيلية أنه يعلم حقا أن الفلاح لا يتحدث بتلك اللهجة الغليظة النابية المحرَّفة ، لكن الذى يتحدث فى التمثيلية هو « فلاح الإذاعة » !

ومضت الأعوام وشاعت تمثيليات التليفيزيون ومسلسلاته ، ومن بينها أعمال تعرض لوجوه من الحياة فى الريف . . . وانتقل فلاح الإذاعة إلى التليفيزيون ، بلهجته الغليظة المصطنعة وقد صاحبها ما كان ينقصها فى الإذاعة المسموعة من تلويح مسرف باليدين وتمثيل مبالغ بالملامح . . وهرج ومرج وصراخ إذا كان المشهد لطائفة من الفلاحين !

ومنذ أيام انتهى عرض مسلسل ريفى اسمه « الجراد والأرض » يعرض لقضيتين خطيرتين تشغلان بال الناس فى هذه الأيام ، ويلمس الناس أثرهما البعيد فى حياة الريف ، هما هجرة اليد العاملة إلى الخارج وتجريف الأرض لصناعة « طوب » البناء . وترتبط كلتا القضيتين بالأخرى ، إذ يؤدى نقص اليد العاملة إلى انصراف بعض الفلاحين عن زراعة أرضهم لما يكابدون من عناء ، ويزيد من انصرافهم إغراء المال السريع ثمنا لتراب الأرض الذى لم يعد من الميسور للكثيرين أن يزرعوه .

ومع أن أمثال هذه القضايا كانت ـ ومازال ـ محورا لأعمال كبيرة فى الرواية والمسرحية والتمثيلية ، فإنها تنطوى على كثير من المزالق الفنية المعروفة كالمعالجة المباشرة وسيطرة الوعظ والدعوة إلى الإصلاح وقيام الشخصيات على لقاء الأضداد لكى يمثل بعضها جانب الشر أو الخطأ وبعضها جانب الخير أو الصواب . ولابد ـ لكى يتجنب الكاتب هذه المزالق ـ من الموهبة المقتدرة أولاً ، ثم « المعايشة » الواعية للقضية فى إطارها الطبيعى والاجتماعى والإنسانى . وبدون ذلك ينقلب العمل إلى عرض سطحى مباشر للقضية تتسلل إليه المبالغة فتنتهى إلى « الكاريكاتير » وتغرى المخرج والممثل بمزيد من المبالغة فى الإخراج والأداء . . . وهذا ما انتهى إليه مسلسل « الأرض والجراد »

حرص المؤلف ـ لكى يبرز خطورة القضية ـ على أن يقدم صاحب مصنع الطوب ممثلا للشرّ المطلق ، فصّوره فى هيئة وحش آدمى لا يقف فى سبيل أطماعه عند حدّ ، ويسلك لبلوغ مآربه كل سبيل ؛ فهو يحاول أن يغرى « صابر » الشيخ المتشبث بأرضه تشبث أبناء جيله القدامى ، بالمال تارة وبالوعيد أخرى ، فإذا أخفق لجأ إلى إغراء ابنه الذى لم يكن فى مثل صلابة أبيه وتعلقه بالأرض ، ومع ذلك لم يستطع أن ينتهى إلى قرار أمام إصرار أبيه ؛ فإذا أخفق مرة أخرى انتهز إصابة قدم الابن بضربة فأس وهو يفلح الأرض ، فتآمر مع حلاق القرية على أن يفسد الجرح ـ متظاهرا بأنه يعالجه ـ بمواد تلهبه وتلوثه حتى تبتر ساق الفلاح الشاب ويصبح أبوه بلا عَوْن أمام أطماع صاحب مصنع الطوب . ثم يغرى حفيدى « صابر » اللذين كانا قد نزحا إلى المدينة فيرسل أحدهما زوجته إلى القرية فتسرق عقد الأرض من جدهما ، ويسلمه إلى صاحب المصنع حتى يستطيع البدء فى تجريف الأرض . وصاحب المصنع مع ذلك يبخس الحفيد الخائن حقه فيدفع إليه نصف ما كان قد وعده به من مال !

ويبدو صاحب المصنع شخصية رهيبة طاغية لا يجرؤ أحد من أهل القرية على معارضته خوفا وطمعا وفرارا من مواجهة الشر . ذلك لأن المؤلف ـ فى مقابل هذه الشخصية الطاغية قد صوّر أهل القرية مجموعة من التعساء المسلوبى الإرادة ، يقضون كل أوقاتهم فى هيئة زريّة جالسين فى مقهى « مرتجل » يمتصّون أكواب الشاى بصوت عال ويحذر بعضهم بعضا من بطش صاحب المصنع وينتظرون أن تصلهم « عقود العمل » ليهجروا القرية ويرحلوا إلى الخارج . ليس فى حياتهم ولا حياة القرية أى عمل ولا أية صلات اجتماعية ، بل تنقسم القرية إلى صاحب المصنع وبعض أعوانه وهم مشغولون فى كل لحظة بقضية تجريف أرض صابر ، وجلساء المقهى فى ثيابهم الرثة وأحاديثهم التافهة ولجتهم المصنوعة . . . وانتظار عقد العمل !

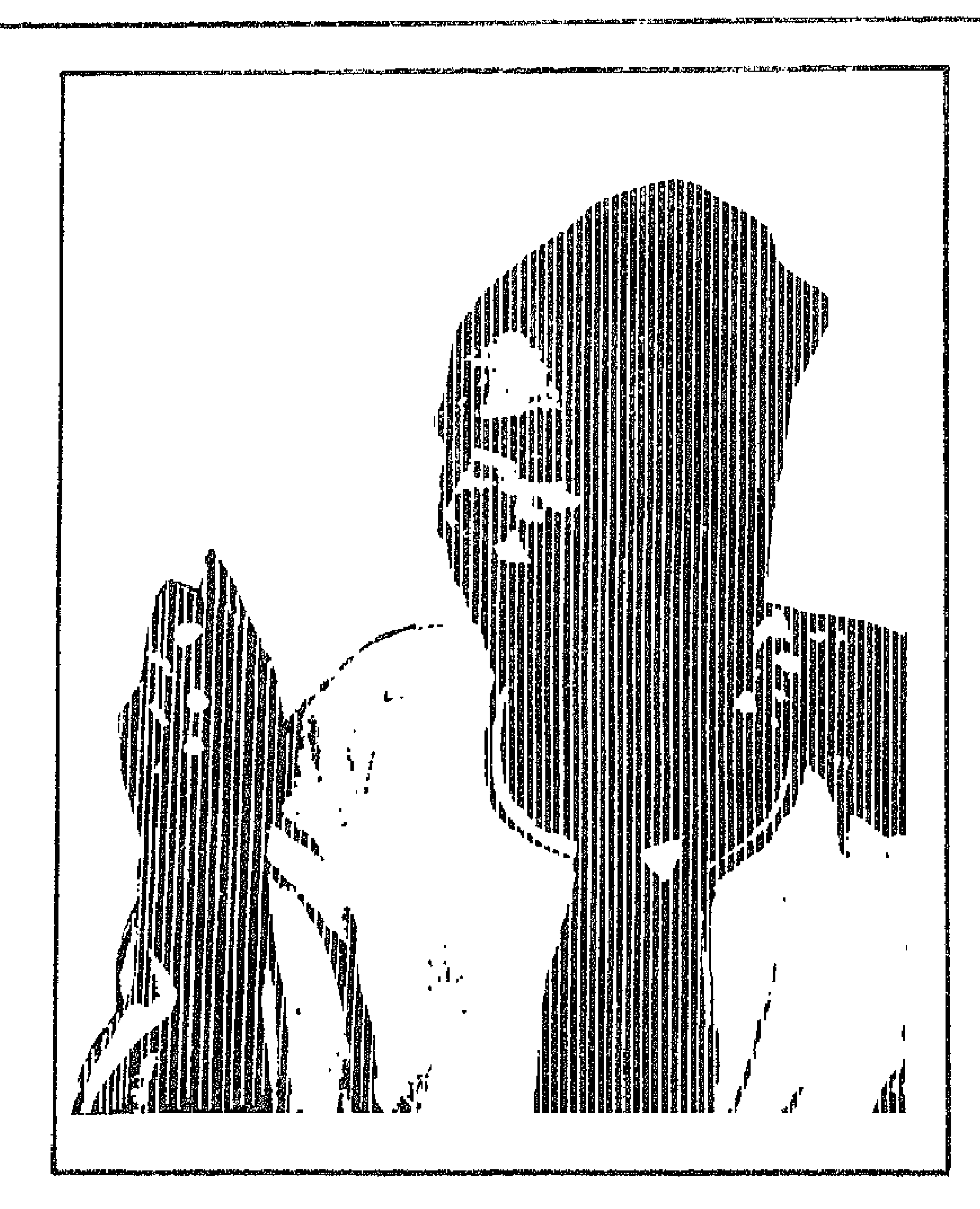
حتى شيخ البلد ـ وهو فى العادة ذو مكانة وميسرة ـ أغراه صاحب المصنع بعقد عمل فسافر إلى الإسكندرية ليتسلّمه . . ترى أى عمل يمكن أن يؤديه « شيخ البلد » فى الخارج ؟ أما العمدة فقد رشاه صاحب المصنع فأرسله إلى « عمرة » مدفوعة ليخلو له وجه القرية وأهلها المتسكعين ليل نهار فى مقهى على قارعة الطريق ! وكأن البيوت والحقول قد خلت من كل عمل ، وأهل القرية ليس بينهم ـ كما يكون بين أهل كل قرية ـ صاحب رأى أو مكانة ، أو « عصبية » يستثير نخوتهم ويشير عليهم ويتصدّى معهم لذلك الوحش الآدمى ! . . والطريف مع ذلك أن المخرج قد دسّ بين هذا القطيع التعس ماسح أحذية يدور بينهم ويجلس أمام أرجلهم ليمسح « أحذيتهم » ! كل ذلك لكى يستخدم المؤلف والمخرج ما أسميته فى مقال كتبته عن هذه الظاهرة « الأبيض والأسود ، أو لقاء الأضداد . » فليس فى شخصية صاحب المصنع « ظل » من تردد أو شعور إنسانى أو تفكير فى العواقب ، وليس عند جلساء المقهى « ظل » من نخوة أو تعلّق بالأرض أو رفض للمهانة ؛ بل يقف الأبيض أمام الأسود والضد أمام الضد وجهاً لوجه لا يفصل بينهما شخصيات أقلّ ضراوة من جانب ، أو أقلّ استكانة من جانب آخر .

والذى يعرف البنية الاجتماعية للقرية المصرية معرفة صحيحة يدرك أنها لا تقوم على هذين الطرفين المتناقضين ، وأن هذا السلطان المطلق والخضوع المطلق لا وجود لهما على هذا النحو ، وأن هناك علاقات اجتماعية وأواصر قربى ونسب وصداقات يمكن أن تعلو أحيانا على سلطان المال ، أو تخفف من غلوائه على الأقل . وليس فى القرية كل هذا التفاوت فى المال والسطوة ، إذ قلّ أن تخلو قرية من بعض ذوى الشأن أو الميسرة النسبية أو التأثير الشخصى يمكن أن يحدوا من بطش صاحب المال والسلطان .

ومن هذا اللقاء بين الأضداد تطغى « النمطية » فى رسم المواقف والشخصيات ويبدو فى المسلسل « فلاح التليفزيون » . . . ذلك الفلاح الذى يصرخ دائما بلا مناسبة ويتحدث فى غلظة واضحة ، ويكسر أواخر الكلمات ويمطها فى مبالغة ، فيسمى العمدة « العمديه » والترعة « الترعيه » ، ويأكل اللحم إذا أتيح له فى شراهة بشعة كأنه حيوان ينقض على فريسة . والغريب أن مشهد الأكل على هذا النحو أصبح مشهدا لا يكاد يفلته مخرج أو ممثل فى مسلسل أو تمثيلية ، فإذا بالممثل يتحدث وفمه مملوء بالطعام يسيل أحيانا على شدقيه أو يديه ، ويدفع اللحم فى عجلة منهومة إلى فمه فيحشوه قبل أن يبتلع مافيه . ولا أدرى كيف لا يفكر المخرج أو الممثل فيما يمكن أن يثيره مثل هذا السلوك عند المشاهد من اشمئزاز ونفور ، ولا أدرى كيف يشعر الفلاحون وهم يسمعون أنفسهم يتحدثون بهذا الأسلوب المصطنع ، ويرون أنفسهم وهم يأكلون على هذا النحو المنفّر ؟

وليس علاج هذه الظاهرة بالأمر العسير ، فلدينا طائفة كبيرة من الممثلين الموهوبين الذين يستطيعون ـ لو أرادوا وبذلوا ما ينبغى من جهد ـ أن يكونوا أكثر قربا من الواقع . ومن واجب من يقبل دورا فى مثل هذا المسلسل أن « يعايش » شخصياته فى بيئاتهم الحقيقية ويلاحظ كيف يتكلمون ويشيرون وكيف تقوم الصلات الاجتماعية والنفسية بين بعضهم وبعض ، إذا كان الممثل من أهل المدينة أو أهل منطقة ريفية ذات لهجة وعادات مخالفة للهجة شخصيات المسلسل وعاداتهم .

ومادام الفلاح على هذه الصورة النمطية القائمة على مجرد التخيّل البعيد عن طبيعة الواقع ، فإن الممثل يضطر أن يضيف إلى « النمط » شيئا من ابتكاره ليجعل منه شخصية متميزة بعض الشىء . وهكذا اضطر الممثل الذى يطمح إلى شىء من التميز أن يجد لنفسه « لازمة » يكررها فى كل مشهد . ومع أن الفنان حسين الشربينى قد أثبت فى السنوات الأخيرة مقدرة ملحوظة على المسرح وفى تمثيليات التليفزيون ومسلسلاته ، فقد اضطر أن يبتكر لنفسه مثل هذه اللازمة فظل يختم حديثه إلى كل من يخاطبه بقوله « ياحلو انت ياحلو . . ! » سواء كان هذا مناسبا لطبيعة الموقف وشخصية المتحدث أم كان مخالفا للمألوف خارجا أحيانا على التقاليد والأخلاق . . يقولها وهو يمدّ ذراعه وأصابعه إلى صدر من يخاطبه ووجهه ـ وقد يكون امرأة ريفية ! ـ حتى توشك



الحركة المرسومة أن تتحول إلى ضرب أو صفع ! وتابع صاحب المصنع ـ الذى يمشى دائما فى ركابه ويعينه على الظلم ـ يقضم دائما شيئا لعلّه جزرة أو قطعة من خبز ؛ وحلاق القرية « ينتف » دائما شعرة غير مرئية فى ذقنه الحليق فى مواقف لا يدعو معظمها إلى « العصبية » . وأغلب الممثلين « يمثلون » فى تكلف واضح وكأنهم يؤدون أدوارا مما يقدم إلى تلاميذ المدارس فى بعض البرامج التعليمية ، أو مشهدا من مشاهد « الإرشاد الزراعى » ! لا نستثنى من ذلك إلا الفنانين الكبيرين عبد الله غيث وحمدى أحمد ، والممثلة الشابة تيسير فهمى التى جنّبت نفسها مزلق التقليد غير المتقن فتحدثت بلهجة « مدنية » . ولعل المخرج قد أعفاها من هذا المأزق لأنها فى المسلسل « بنت مدارس » !

ومادام الأمر قائما على المفارقة البعيدة عن المنطق فلا ضير فى أن يصل الشر إلى غايته بوسائل ساذجة بعيدة عن المنطق كذلك ؛ فصاحب المصنع يسعى جاهدا للحصول على عقد ملكية أرض صابر حتى إذا ظفر به عن طريق السرقة والخداع بادر فى اليوم التالى إلى البدء فى تجريف الأرض وكأن ملكيتها قد انتقلت إليه فى عشية أو ضحاها ، وكأن الأمر ـ حتى لو سرق مع العقد ختم المالك ـ لا يحتاج إلى وقت أو إجراء وعقد بيع وشراء وتوثيق .

وتبدو السذاجة والبعد عن المنطق والواقع ـ فى الجانب المقابل ـ إذ يستكين ابن صابر بعد أن أصيبت قدمه بضربة الفأس إلى علاج الحلاق برغم ما يحسّ به كل يوم من ازدياد الألم وسوء الجرح ، إلى أن نقلته ابنته بعد فوات الوقت إلى المستشفى فبترت ساقه . والذى يعرف أحوال القرية فى هذه الأيام ينكر أن يكون هذا هو غاية الوعى الصحى عند الفلاح مهما يكن فقره ، ويدرك أن القرية لم تعد معزولة كل هذه العزلة عن المدينة الصغيرة المجاورة ، وأن الذهاب إلى الطبيب فى الوقت المناسب ليس عند الفلاح ضربا من المستحيل . . . كل هذا لكى يبدو ـ من لقاء المكر البالغ والسذاجة المنكرة ـ خطر قضية التجريف وما يمكن أن تجره على أهل القرية من مصائب .

وحين تكون الشخصية ذات لون واحد ، بيضاء أو سوداء بلا ظلال ، أو تكون ذات بعد واحد سطحى غير مركب ، يصبح تحوّلها عن طبيعتها أو موقفها عسيرا إلا إذا أتاح لها المؤلف من التجارب الكثيرة ما يعدل بها عن هذا الموقف أو ذاك . والمسلسل ـ الذى يتسم فى الأغلب بمتابعة الأحداث ـ لا يتيح لمثل تلك الشخصية هذا التحوّل البطىء المقنع ، فإذا اقتضت الأحداث وسير المسلسل إلى غايته أن يتغير كيان هذه الشخصية جاء تغيّرها مفاجئا بعيدا عن منطق النفس والواقع . وهكذا ـ بسبب كلمات قليلة من إمام المسجد الذى ظهر فجأة فى المسجد للحظات ثم اختفى كما ظهر وكأنه طيف فى قرية الأشباح ـ صحا ضمير الحلاق فجأة بعد أن كان قد غرق فى الإثم إلى أذنيه ، وقرر أن يفضح صاحب المصنع ويكشف عن جرائمه ـ كأنها كانت مستورة ! ـ وحين يصل ضابط الشرطة وقد همّ صاحب المصنع وأعوانه بتجريف الأرض يتقدم صائحا معترفا بجرمه وتآمره طالبا أن يقبض عليه هو وصاحب المصنع معاً .

وضابط الشرطة ـ كغيره من ضباط الشرطة فى أغلب المسلسلات ـ شخصية تخدم هدف المؤلف فى « التشويق » وفى عرض سطوة الشر الممتدة قبل أن تنهار فى اللحظة الأخيرة . فحين يجىء إلى مكتبه أحد أصدقاء الأسرة المنكوبة ـ وهو على قدر من التعليم دفعه إلى اعتزال القرية وأهلها ـ وينبئه بما يوشك أن يقع ، يطلب إليه أن يرفع الأمر إلى العمدة أولاً إذ لا يستطيع هو أن يفعل شيئا قبل ذلك ! . . والعمدة فى طريقه إلى العمرة المأجورة ، ثم لا يتحرك الضابط من مكتبه إلا بعد أن تهرع إليه حفيدة صابر تستنجده ليلحق بصاحب المصنع بعد أن كان قد ذهب ليبدأ تجريف الأرض ، وكأنه لا يرى من واجبه أن يخف من مكتبه إلا ليضبط « حالة تلبس » !

وقد يقال إن مثل هذه المناقشة المنطقية بعيدة عن طبيعة المسلسل التليفزيونى الذى يهدف فى الغالب إلى التسلية ولا يحرص كثيرا على منطق الأشياء مادام يثير فى نفس المشاهد شيئا من الإثارة الممتعة . وقد يكون هذا صحيحا بالنسبة إلى كثير من المسلسلات ، لكن حين يتضمن العمل الدرامى قضية اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية كبيرة فلا بدّ أن يحاسب مؤلفه ومخرجه وممثلوه بمقتضى الأصول الفنية التى ينبغى أن تتحقق فى أى عمل درامى ناجح يهدف إلى الكشف والإقناع ، دون لجوء إلى المبالغة التى تتجاوز حدود الواقع إلى هذا المدى البعيد ، فتصور القرية ولم يعد من أهلها من هو حريص على الأرض إلا شيخ كبير خانه ولداه وخذلته عشيرته .

على أنه مما يحمد للمخرج أنه كان سريع التنقل من مشهد إلى آخر ولم يقصد إلى الإطالة المعهودة فى المسلسلات الكاملة ، وقد أعانه على هذا أن المسلسل كان فى سبع حلقات . حبذا لو جرى التليفزيون على تقديم المسلسل المركز الذى لا يضطر المخرج إلى استنزاف كل مشهد حتى آخر قطرة ، والذى يهون أمره على المشاهد إذا كان مسلسلا سيىء التأليف أو الإخراج أو التمثيل ●

متابعات

ايقاع العصر.. وصدمة المستقبل

أشرف حسين

يقام فى لندن كل عام مهرجان ذو طبيعة خاصة هو « مهرجان لأفلام الرسوم المتحركة المصنوعة بواسطة الكمبيوتر » ويتضح من خلال هذا العنوان أن للمهرجان شقين أحدهما فنى والأخر علمى ، وليس هذا بغريب فلقد أصبح التعاون بين فروع المعرفة والتخصصات حقيقة واقعة فى المجتمع الحديث . وفى هذا المجال تلمس ثمرة التعاون بين فن السينما بصفة عامة ، والرسوم المتحركة خاصة ، وبين علوم الكمبيوتر .

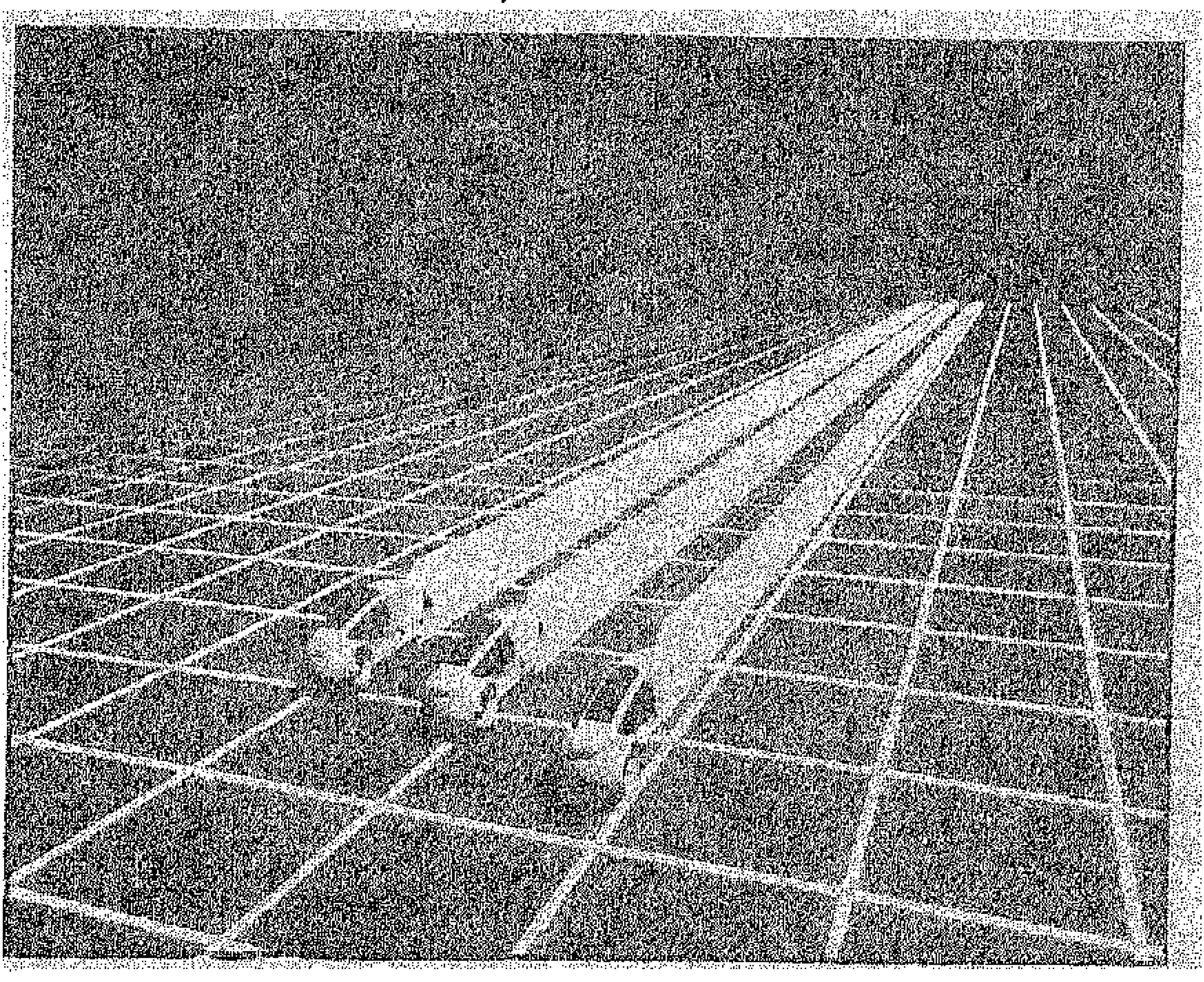
لقد حقق هذا التعاون وسيلة فنية جديدة يرى كل المهتمين بها أن مستقبلها المتوقع يبشر ويؤكد قدرتها على فتح آفاق رحبة نحو التغيير فى مجالات كثيرة ، وسوف يترك آثاراً واضحة فى حياتنا اليومية ، فإلى وقت قريب كان التصور السائد عن الكمبيوتر أنه أداة ينحصر استخدامها فى الشئون الحسابية والإحصائية والمالية ، ولكن التطور السريع فى التكنولوجيا أدى إلى تطويره وإعادة تصميمه بما يتناسب والاحتياجات الخاصة بالمجالات المختلفة .

وقد بدأت المحاولات الأولى فى استخدام الكمبيوتر كأداة فنية فى أواخر الخمسينيات ولكنها كانت إرهاصات ، ولم يتحقق لها الاستمرار والمتابعة بالقدر الكافى نظراً لارتباطها الوثيق بمدى التطور فى تكنولوجيا الكمبيوتر نفسه .

ثم عادت هذه المحاولات للظهور فى أواخر الستينيات ، ولكن بعد أن حدث تطور كبير فى مجال آخر ، هو مجال أبحاث الفضاء ؛ فقد احتاجت وكالة « ناسا » إلى إنشاء نظام خاص يسمح بصنع محاكاة بصرية لما سوف يراه الرواد على سطح القمر وموقع الهبوط وملابساته . وفى هذا النظام يقوم الكمبيوتر بصنع الرسوم الكاملة وتحريكها تبعاً للمعطيات التى تم تغذيته بها مسبقاً .

وساعد هذا النظام فى عمليات أخرى كثيرة ، مثل عمليات تصميم وتصنيع الأجزاء المختلفة للأجهزة الدقيقة والوحدات الإلكترونية ، فيقوم المصممون بتغذية الكومبيوتر بالأبعاد والمعلومات الكاملة للأجزاء المراد تصنيعها ثم يقوم الكومبيوتر بتجميع هذه المعلومات على شاشات تليفزيونية خاصة ويعمل نموذج مجسم فى ثلاثة أبعاد تسمح برؤية الجسم من أية زاوية ، ويمكن تغيير الزاوية باستمرار ؛ فيتمكن المصمم من اختيار الجسم من أية جهة . وليس هذا فقط ، بل يمكن عن طريق تعريض الجسم للإجهادات المختلفة معرفة مدى تحمله ونقاط الضعف فى التصميم .

وهذا الأسلوب أصبح - اليوم - نقلة جوهرية فى تكنولوجيا الثمانينيات ، وأصبح عنصراً رئيسياً فى مجالات كثيرة ، مثل صناعة الطائرات والمعدات الثقيلة وتصميم الدوائر الكهربية والمكروسكوبية ، وفى هندسة الطرق والكبارى ، والعمارة ، وعلوم كثيرة يضيق المقام عن حصرها ، كالطب والفلك وعلوم الهندسة الوراثية والكيمياء . . . الخ



لقطة من فيلم TRON لوالت ديزنى وهى صورة معدة بالكومبيوتر لإعطاء انطباع بعالم مبرمج .

وقد أوحى هذا التطور إلى الفنان المعاصر بإمكانية استغلال هذه الطاقة الجبارة لصالحة ، خاصة بعد أن حدث انخفاض كبير فى ثمن أجهزة الكمبيوتر وحجمها وارتفاع قدراتها ومستوى أدائها .

ولكن . . كيف استفاد الفن من أحد المجالات البعيدة عنه تماماً مثل مجال الطيران ؟ . .

لقد حدث تطور مذهل فى مجال تعليم الطيران ، أو ما يسمى - الآن - « بمحاكاة الطيران » ، فلم يعد من الضرورى أن يقوم الطيار بالتدريب فى طائرة حقيقية ، ولكن يكفى أن يجلس فى غرفة تتطابق تماماً مع كابينة القيادة ، ولكنه بدلاً من وجود نوافذ زجاجية - كما فى الطائرة - توضع شاشات عرض متصلة بالكومبيوتر ، الذى يقوم بصنع صورة قريبة جداً من حقيقة المنظر ، كما يبدو من خلال نوافذ كابينة القيادة . فيرى الطيار أمامه ممر الإقلاع وما يحيط به من تفاصيل ، وعندما يشرع فى التحرك يبدأ المنظر أمامه فى التغير كما لو كانت الطائرة « غرفة القيادة » تتحرك فعلاً فى الزمن الحقيقى ، ويحدث بالطبع التغير فى المنظر حتى يتم الإقلاع ويرتفع عن الأرض ، ثم يخترق السحب . وطبعاً يمكن أن يكون هذا فى التدريب المدنى أو العسكرى ؛ ففى مجال التدريب العسكرى - مثلا - على طائرة مقاتلة حديثة ، يقوم الطيار بالتدريب على الإقلاع من حاملة طائرات ثم التوجه إلى منشأة عسكرية على شاطىء العدو ، وعليه تدمير هذه المنشأة والعودة إلى الحاملة مرة أخرى .

هنا يقوم الكومبيوتر بعرض تتابع لما يراه الطيار حوله ، فهو يرى الشاطىء يقترب منه ، ثم يرى منشآت العدو وهو على ارتفاع منخفض ، ثم ينحرف فى اتجاه الهدف فيراه وهو يقترب منه ، وقد يفشل فى إصابته ، فيرى إلى جواره الطائرات المعادية وهى تحاول التصدى له ، فينحرف إلى أعلى بزاوية قائمة . وهنا تدور معركة جوية (اشتباك جوى) ، وعلى الطيار إثبات مهارته ، وطبعاً لن يفقد حياته إن أصابته الطائرات المعادية ، ولكن قد يمنعه هذا من الصعود إلى طائرة حقيقية حتى تثبت كفاءته أمام الكومبيوتر .

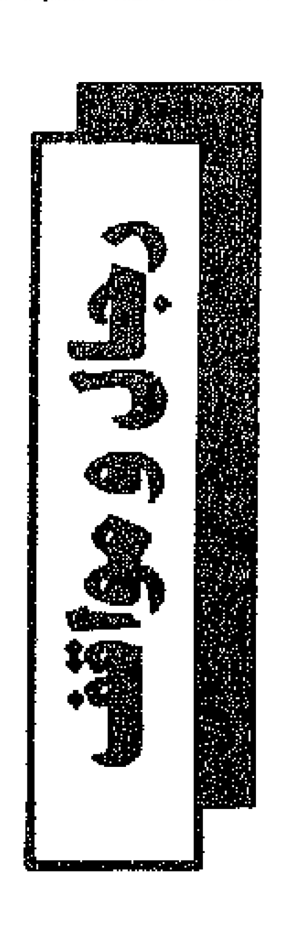
وفي هذا المشهد السابق ـ لو تصورناه جيداً ـ للاحظنا شيئا هاما ، وهو أن ما يراه الطيار ليس حقيقياً ، ولكنه تتابع مرئى سريع لصور تتغير تبعاً لرد فعل الطيار . وهذا التتابع السريع يتم عن طريق ٢٥ صورة/ثانية ، وهذا يكفى جدا لحدوث ظاهرة استمرارية الحركة (ظاهرة أثر بقاء الصورة) وهى النظرية الأساسية التى تقوم عليها السينما .

ان ما يراه الطيار يشبه ما تراه عدسة الكاميرا المثبتة فى مقدمة طائرة . أى أن ما يعرضه الكومبيوتر يمثل تماماً حركة كاميرا غاية فى التعقيد ، كان من الصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ تنفيذها من قبل ، وإذا أخذنا فى الاعتبار قدرة الفنان على تصميم المسار وتعديله ، حتى يصبح له مطلق الحرية فى التحرك حول الجسم الذى يريد إظهاره من أى زاوية . ولكن هذا ليس كل ما فى قبعة الساحر ؛ فمن الذى يستطيع أن يقول إن الجسم الذى نصوره (أو يظهر على شاشة الكومبيوتر) جسم حقيقى ؟

فكاميرا السينما لا تستطيع النفاذ من خلال الأجسام والحوائط ، ولكن هنا تستطيع أن تخترق الأجسام وترى مقاطع فيها ؛ وبما أن الأجسام ليست حقيقية فمن البديهى أن تتحطم ، ولكن ماذا يكون رد فعلنا إذا رأينا نصف الزجاجة يتحطم ونصفها الآخر يذوب !!!

طبعاً هى صدمة للعين والمنطق ، لأن ما نراه قد يبدو شديد الشبه بالواقع ، ولكنه ليس حقيقياً فعلاً ، فنحن الذين نعرف طبيعة مادته وصلابتها أو ليونتها أو مدى خشونة السطح أو نعومته ، كذلك توزيع مصادر الإضاءة حوله ، وقد تجعل ألوانه طبيعية إلى حد لا يستطيع معه معرفة ماإذا كان ما يراه حقيقياً أو رسوماً ، وقد تغير ألوان الجسم من خلال ١٦ مليون تدريج لونى يتيحه الكومبيوتر . فكما نرى من خلال أحد الإستخدامات المتاحة للفنان أن ما فعله الكومبيوتر هو إضافة جوهرية ، بحيث أصبح يشكل وسيلة جديدة لها قواعدها وقدراتها الخاصة ، ولها لغة تتشكل وتنمو بسرعة فائقة وتضيف إمكانيات هائلة فى يد الفنان .

إن عجلة التغير تسير فى حركة متزايدة السرعة بشكل جنونى ، وسنشعر بخطورة هذا التغير فى حياتنا فى أقرب وقت ممكن ، فإذا لم نستطع استغلال الطاقات المتوافرة لنا (بشر وماديا) وإذا لم نستطع استغلال التطور التكنولوجى المشاع فى كل أرجاء الدنيا ، فسنواجه صدمة المستقبل بكل عنفها وضراوتها ●





العقاد .. وحرية الفكر

سامح كريّم



الحرية بمعناها الواسع نالت الكثير من اهتمام العقاد . سواء فى أعماله الفكرية ، أو فى مواقفه العملية . ولقد أحسن كاتبنا الروائى نجيب محفوظ حيث وصف العقاد بأنه « الحرية بكل ما تعنى من أبعاد . فهو الحرية إذا التمسنا لشخصيته فكرة يرمز بها إليه » ذلك لأن الحرية عند العقاد هى كل شىء فى حياته الفكرية . هى الجمال فى فلسفته ، وهى الديمقراطية فى سياسته ، وهى الفردية فى رأيه الاجتماعى . الحرية عند العقاد مجموعة من القضايا التى دافع عنها بشرف ، ودخل من أجلها السجن ، وفى سبيلها شقى وتعذب . ولكن منها أيضاً استطاع أن يكون واحداً من الرواد . وأن يقول وهو صادق فى ذلك : « لم أتأثر بأحد . لأننى أردت أن أكون أنا نفسى . »

وأول ما يندرج تحت باب الحرية عند العقاد . حرية الفكر . والحق أن العقاد لم يكن فى هذا المطلب نظرياً يسبح فى الخيال . وإنما كان عملياً يقوم بالتطبيق والعمل . فآراؤه فى الحرية لم تكن مجرد شعارات وكلمات ، وإنما كانت مواقف وأعمالا . ولنذكر له موقفه من قضية كتاب « فى الشعر الجاهلى » للدكتور طه حسين . وكيف كان موقفه التأييد التام لموقف طه حسين ، فى وقت كان ينتظر منه الخصومة التامة . لأسباب كثيرة أولها منافسة طه حسين له ، وهذه هى فرصته فى القضاء عليه ، وثانيها لأنه كان فى ذلك الوقت كاتب الوفد وهو الحزب المناهض للحزب الذى كان ينضم إلى صفوفه طه حسين والمعروف بحزب الأحرار الدستوريين ، وكانت هذه فرصة أخرى للهجوم على هذا الحزب فى شخص نجمه طه حسين ، وثالثها هذا الإجماع الذى اتفق ـ وقتئذ ـ على أن طه حسين استفز المشاعر حين خاض فى بعض المسائل ذات الصبغة الدينية . . . لكن رغم كل ذلك لم ينجرف العقاد ولم يتنكر لمبادئه ، وأولها الإيمان بحرية الفكر . تلك التى تتيح للكاتب أن يكون حراً فيما يبدى أو يكتب . لذلك انبرى مؤيداً للدكتور طه حسين ، داعياً إلى مزيد من حرية الفكر .

ونفس هذا الموقف اتخذه أيضاً العقاد من كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق . مع العلم بأنه كان ينتظر منه موقفا غير هذا باعتبار أن الشيخ على عبد الرازق كان هو وأسرته من أقطاب حزب الأحرار الدستوريين المناهض لحزب الوفد الذى ينضم إليه العقاد .

وغير ذلك من المواقف التى تؤكد إيمان العقاد بحرية الفكر علماً وعملاً . والسبب أن العقاد كان يرى أن حرية الفكر هى شىء أعم من حرية الآراء كما نفهمها ، فهو يقول : « حرية الفكر هى حرية التعبير عن الشخصية الإنسانية بكل ما تشمل من حس وإدراك وخلق ومزاج وجهود . حرية الفكر بهذا المعنى هى شىء لا يختلف عن حرية الحياة أو حرية الوجود . فسيان أن تمنع الإنسان أن يحيا وأن تمنعه أن يفكر . وسيان أيضا أن تمنع التفكير وأن تمنع التعبير عن التفكير . لأن الفكرة التى لا ترى ضوء الشمس هى فكرة ميتة . أو هى فكرة حية ولكن حياتنا هى سبب الألم والكبت والفساد » .

تحية للعقاد الراحل العظيم فى ذكراه العشرين ●

متابعات

متروبوليس .. وثنائية الوجدان المصري

هاني الحلواني

أرجو ألا يغضب أصدقائي وصديقاتي من طلاب وطالبات المعهد العالي للسينما ، خاصة أولئك الذين يجأرون بالشكوى من قلة الإمكانيات المتاحة أمامهم لدراسة التراث السينمائي العالمي عند قراءة هذا المقال ، فرغم أني أتفق معهم في كثير من الأحيان في أنهم يدرسون كثيراً من الأفلام الهامة كمولد أمة (جريفث) والمدرعة بوتمكين (أيزنشتين) ، والحبل (هيتشكوك) ، ومتروبوليس (لفريتز لانج) وغيرها من الأفلام ، دون أن يروها حتى تكتمل لهم الفائدة المرجوة من دراستها . وهذا يرجع لأسباب عديدة ليس هنا مجال ذكرها ؛ ولكن المثير للدهشة حقاً أنه عندما يبذل المعهد جهوداً مكثفة لإحضار أحد هذه الأفلام فإن الطلبة ينصرفون عن حضور العرض كما حدث في الأسبوع قبل الماضي ، عندما تمكن المعهدمن الحصول على نسخة من فيلم متروبوليس Metropolis للمخرج الألماني فريتز لانج ونظراً لأهمية الفيلم في تاريخ السينما فقد صرح المعهد بعرضه عرضاً عاماً لطلاب المعهد وطالباته ، دون أن يقصره على دفعة من الدفعات الدراسية ، أو على قسم بذاته ، بل وحرص بعض أساتذة المعهد ومعيديه على حضور عرض هذا الفيلم الهام ، ولكن رغم هذه الأهمية ، ورغم قلة عدد من حرصوا على الحضور فإنه ـ حتى هذا العدد القليل ـ بدأ يتسلل خارجاً من قاعة العرض واحداً في إثر الآخر ، حتى إن الأستاذ صلاح مرعي ، الأستاذ بقسم هندسة المناظر والذي بذل جهده الشخصي للحصول على الفيلم وعرضه ، خرج عن هدوئه المشهور عنه مهدداً بوقف عرض الفيلم .

لا شك في أن مثل هذا التناقض بين أقوال الطلاب وأفعالهم جدير بالدرس وتحليل أسبابه ، للوصول إلى نقطة الخلل الأساسية التي تعوق المعهد عن أداء رسالته ، ومن ثم إفرازه لعدد من شباب السينمائيين سنوياً ، تستهلكهم عجلة السينما التجارية ، وتستنزف كل طاقاتهم بسرعة أكبر من كل قدرة على التوقع ، وهنا قد يعترض معترض بأن الخلل ربما يكون راجعاً إلى الفيلم ذاته وأنه غير جدير بالمشاهدة والدرس .

هنا يجدر بنا أن نعرف أن هذا الفيلم الذي أنتج عام ١٩٢٦ (ثم أضيفت له الموسيقى التصويرية بعد ذلك) يعرض لنا صورة مروعة لمستقبل تسوده آلات رهيبة ، محللا في ذات الوقت العلاقة بين العامل وصاحب العمل ، بأسلوب فذ أخاذ ، وسابق لعصره بسنوات وسنوات ، حتى إن عملاقاً كهيتشكوك رأى فيه المثال الذي يجب أن يحتذى وأن يُسار على نهجه ، حتى برع هو في أفلامه التي نسبت إليه فيما بعد وأصبح هناك ما يعرف باسم « لمسة هيتشكوك . »

على ذلك يمكن أن نقول باطمئنان إن الفيلم جيد المستوى ، وبالتالي علينا أن نبحث عن الخلل في الطرف الآخر للعبة السينما وهو المتفرج ، والمتفرج هنا ليس المشاهد العادي الذي يذهب إلى السينما بحثاً عن التسلية أو قتلاً للوقت أو لأية أسباب أخرى ، ولكنه هنا الطالب السينمائي الذي يحضر العرض الفيلمي للدرس لا للمتعة ، وتحقيقاً للفائدة لا للتسلية ، واستجابة لشكواه المزمنة بضرورة مشاهدة الأفلام التي يدرسها دراسة نظرية مجردة . فلماذا يفر إذن من مشاهدة فيلم جيد يعد من العلامات المضيئة في تاريخ السينما ؟

١ - علينا أن نعترف بأن طالب معهد السينما هو طالب لم يجد مكاناً مناسباً بين كليات ومعاهد مكتب التنسيق ـ باستثناءات قليلة جداً ـ أو طالب فشل في سنوات دراسة الجامعية الأولى فأسرع بتحويل الدفة إلى معهد السينما ، ليتمكن من الحصول على مؤهل دراسي عال ، ويصبح عليه بالتالي أن يحشو رأسه طوال شهور الصيف بكل ما يستطيع من كتب سينمائية وغير سينمائية ، حتى يستطيع أن يجتاز كل الاختبارات القاسية ـ التي لو مر بها أحد محترفي السينما العظام لرسب فيها بجدارة ـ وبالتالي يتم قيد اسمه ضمن قائمة طلاب المعهد وطالباته .

٢ - إن هذا الطالب ـ قبل هذا ـ هو أحد ضحايا محنة التعليم قبل الجامعي في مصر ، .فإذا كان هذا التعليم يعرف عادة بأنه « فن صناعة المواطن » وبتأثير مجموعة المشكلات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية التي تواجه التعليم فإنها تحوله من أداة لصنع المواطن إلى أداة لتزييف وعيه ، ووسيلة لإفراز أجيال لا تدرك الغاية من وجودها . فإذا كان الإنسان هو ثمرة التنمية مثلما هو بذرتها الأولى ، أو هو غاية التنمية مثلما هو وسيلتها كما يقول د. سعيد إسماعيل علي (انظر : محنة التعليم في مصر ، ص ١٤ وما يليها) فأية تنمية نرجوها لمجتمعنا ؟ وأي مستقبل مشرق للسينما المصرية نطمح إليه ؟ فإذا كانت البذرة ضعيفة أو تالفة فمن المحتم أن يكون حال الثمار من حال بذرتها .

٣ - وبالنسبة للمجال السينمائي ، فإن الأهم من هذا وذاك ، ونتيجة لعمليات تزييف الوعي الدائمة والدائبة ، فإن هذا الطالب هو الوريث الشرعي لمتفرج السينما المصرية الذي رُبيّ طوال ثلاثة أرباع القرن على أن السينما هي أولاً وأخيراً تسلية وقتل للوقت ، والفيلم الجيد عنده هو الفيلم الذي أرست قواعده السينما الهوليوودية الطابع ـ بصرف النظر عن الدولة التي تنتج هذه السينما ـ وذلك من خلال نظام النجوم والحدوتة المسلية المحكمةالصنع و . . و . . الخ .

٤ - تضافرت هذه العوامل وغيرها لتشطر الوجدان والفكر إلى جانبين متعارضين ـ متوافقين جملته يحيا تناقضا مروعاً بين ما يرفضه خارج صالات العرض وما يقبله داخلها . والشواهد والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الحملات الشرسة التي يشنها الخاصة والعامة على أفلام هذه النجمة أو تلك ، لما تتضمنه هذه الأفلام من قيم سلبية ونشر لمفاهيم انحلالية ، ومع ذلك تحقق هذه الأفلام أعلى إيرادات يمكن تحقيقها نتيجة لإقبال نفس الجمهور الذي يرفضها .

إن هذا المقال لا يدعي أنه يرصد الظاهرة من كل جوانبها ، ولا يدعي أن هناك حلولاً جاهزة يمكنه أن يخرجها من قبعة ساحر ، وفي الوقت نفسه لا يوجه اتهاماً لأحد ، بقدر ما يدق ناقوس خطر ليستحث الهمم على مد يد العون لهذا الطالب المتهم ـ الضحية ، وهو بالفعل ضحية لكل أجهزة الإعلام التي تعمل كطرف مشارك بلا هوادة على تغييب وعيه ، وبالتالي فهو يستمرىء هذه الثنائية ، ويجد فيها حلاً لسلبيته ، وقضية ظاهرية زائفة يناضل من أجلها ، أو بمعنى أدق ، شماعة يعلق عليها هذه السلبية ليثبت وعياً زائفاً ، لا يلبث أن ينهار عند أول محك اختبار حقيقي لهذا الوعي ●



ثقافة

فى مهرجان دمياط الأدبى الأول

التراث والمعاصرة والإقليمية والماستر وجهاً لوجه

ناهد عز العرب



دبت الحياة فى الحركة الأدبية فى الفترة الأخيرة فأصبحنا نرى كل يوم مهرجانات أدبية وندوات وأمسيات فى معظم أقاليم مصر .. وعادت جامعات الأقاليم أيضا لممارسة دورها فى هذا المجال .. حتى باتت الحركة الأدبية النشطة فى مصر فى الأقاليم حقيقة واقعة نبتهج لها ونسعى معها رصدا وتقييما .

● وكان آخر هذه المهرجانات مهرجان دمياط الأدبى الأول الذى أقامته مديرية الثقافة بمناسبة مرور ربع قرن على بدء حركة أدبية منظمة فى دمياط ..

● وضم المهرجان مائة من أدباء مصر من معظم محافظات الجمهورية وحضره الدكتور محمد حسن الزيات ، وفى إطاره احتفلت دمياط بعيد ميلاد الدكتور زكى نجيب محمود باعتباره قمة من قمم مصر وواحدا من أعلام دمياط .. كما أقيمت ثلاث أمسيات شعرية تبارى فيها سبعون شاعرا ، وعقدت عدة ندوات حول قضايا أدبية هامة خاصة بالشعر والقصة ، كان أبرزها ندوة عقدت فى لجنة الشعر التى رأسها الشاعر سمير الفيل ؛ قدمت فيها بحوث حول : هل الشعر العربى فى أزمة ؟ ، قضية الأصالة والمعاصرة ، الموقف من التراث ، أزمة النقد ، ومستقبل الشعر العامى .

● وفى لجنة القضايا التى رأسها القاص مصطفى الأسمر كانت أهم القضايا التى طرحها الأدباء : مستقبل القصة المصرية ، علاقة القصة بالتراث ، الإقليمية فى القصة ، الماستر وهل يصلح كوسيلة نشر فى الفترة القادمة ..

الشعراء التقليديون يحتدون على الشعر الحر

فى البحث حول قضية الأصالة والمعاصرة فى الشعر الحديث ، إحتد الشعراء التقليديون على شعراء الشعر الحر بينما كان شعراء التفعيلة هم الأقدر على مناقشة الأمور بموضوعية ..

● قال الشاعر ياسين الفيل :

ان قضية الأصالة والمعاصرة والشعر جزء من قضية عامة .. ورأى ضرورة أن تمتزج المعاصرة بالأصالة وأن يأخذ شاعر اليوم من تراث الأمس ولكنه يرى أن شعراء ٨٥ يبعدون كثيرا عن الشعر بدعوى المعاصرة .. وأننا فى مفترق الطرق ، وعلينا أن نوازن بين الأصالة والمعاصرة ، وهذا يقوم به فرد بل هى قضية المرحلة المقبلة وعلى كل الهيئات المعنية والمؤسسات الأدبية والثقافية أن تتبناها ونضع لها الضوابط ..

● الدكتور عبد الرءوف أبو السعد

بدون التراث والأصالة لا يستطيع الشاعر أن يبدع لأنه يبدع من عمق بعيد ، لأنه يعبر عن أصالة فنية وهى قدر الفنان العربى الذى عليه أن يكون قادرا فى نفس الوقت على تمثيل الواقع فى خلق فن عظيم ..

● الشاعر محمد القدوس :

تحدث عن علاقة الأصالة بالمعاصرة فقال : أن المبدع لكى يكون واعيا فعليه أن يحيا عصره بأقصى قدر من الوعى والصدق الفنى ، ولن يكون هكذا ما لم يسع وجدان الجماعة التى ينتمى إليها . وهذا الوجدان الجماعى هو الأصالة المتشبثة بالتراث .

● الشاعر فوزى خضر

يرى ضرورة أن يكون المبدع متصلا بتراثه على أن يكون ملتحما بقضايا عصره ومستشرقا للرؤية المستقبلية للواقع القادم .. وحين ينظر لشعر اليوم يرى : أن الشعراء الرواد توالى هجومهم على الشعراء الجدد فى محاولة للاحتفاظ بأماكنهم التى أخذوا يفتقدونها أمام الإبداع الشعرى الجديد ، وتوالى الهجوم من أدعياء النقد لجيل بأكمله ، والذى أدى لتوالى هذه الهجمات عدم مواكبة النقد الجاد للحركة الإبداعية والشعر باستثناء إصابة بعض الشعراء الشباب بحمى التجديد مما أدى إلى استحداث أساليب كتابية تبتعد كثيرا عن جوهر الشعر حتى أن نكبة الشعر الحر لم تأت من التقليديين وحدهم ، وإنما أيضا من ذوى الآراء المتطرفة فى الشعر الحر وأصحاب قصيدة النثر التى ترفضها كإمتداد للشعر الحر ، ومازالت الأوزان الخليلية قادرة على العطاء ..

شعراء العامية يطالبون بتدريسه فى المدارس ..!!

أما مناقشة قضايا الشعر العامى فطرحت على النحو التالى [محمد النبوى سلامة] شيخ شعراء دمياط : ربط بين قضايا الأصالة والمعاصرة فى الشعر الفصيح وبينها فى الشعر العامى .

وفى رأيه أن الشعر العامى يمثل قاعدة كبيرة لا تتناسب مع مدى ما يفسح لها من مساحة فى الإعلام المصرى وطالب بمزيد من الحقوق له ، كأن يمثل بكافة اللجان المختصة بالشعر .

الشاعر محمد السيد الزكى :

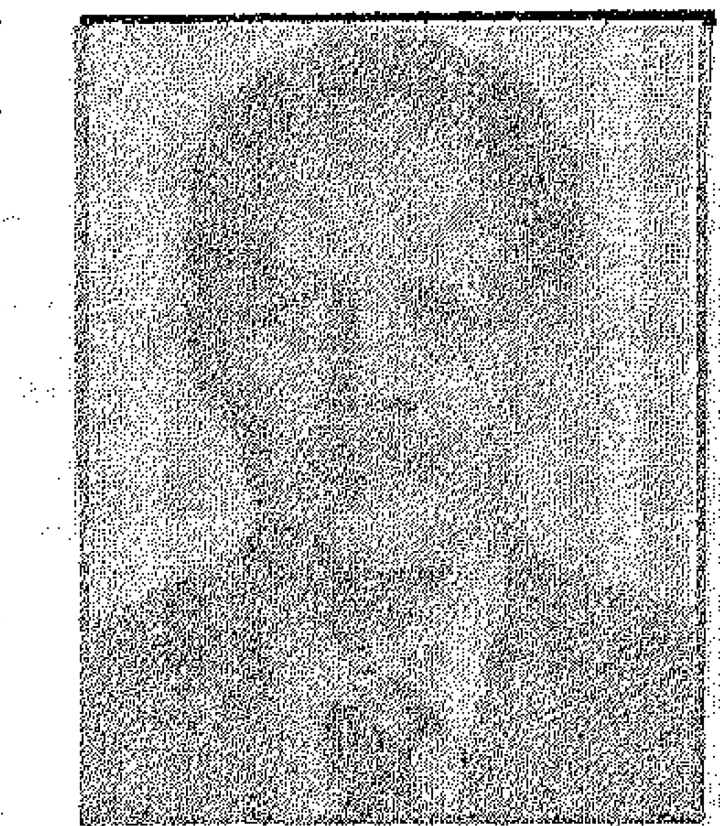
رأى أن الشعر العامى كجنس أدبى لها ، يأتى فى ذيل القائمة بين الأجناس الأدبية وإنه استفاد كثيرا من تقنيات الشعر الحديث ، ولكن دخول بعض المستشعرين هذا المجال الإبداعى واحتلالهم مواقع ثقافية مرموقة جعل الشعر العامى يرتبط فى أذهان العامة بالغموض والتهويم .. ويمكن للشعر العامى أن يكون وعاء لكل القيم الجمالية والموضوعية فقط يجب أن يتسلح بالوعى بقضايا الواقع الملحة ..

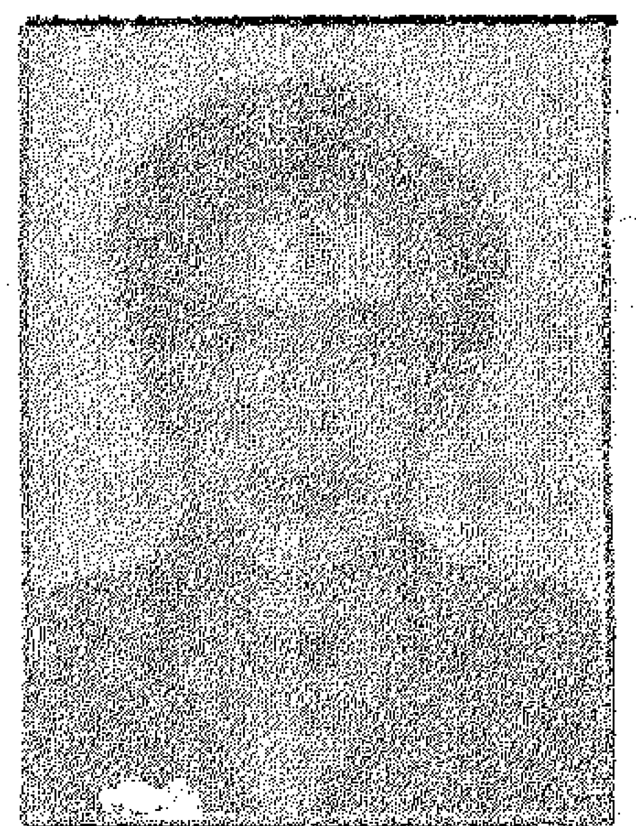
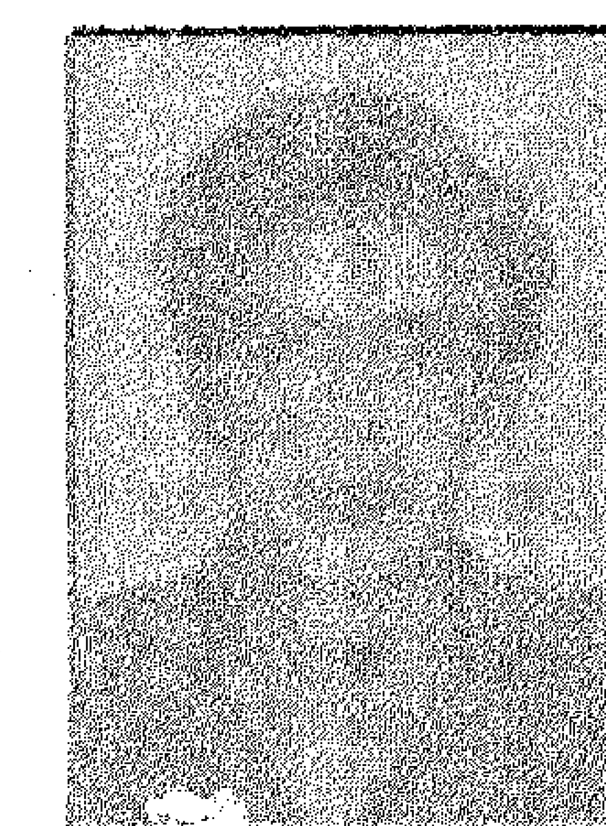
الشاعرة نجوى السيد :

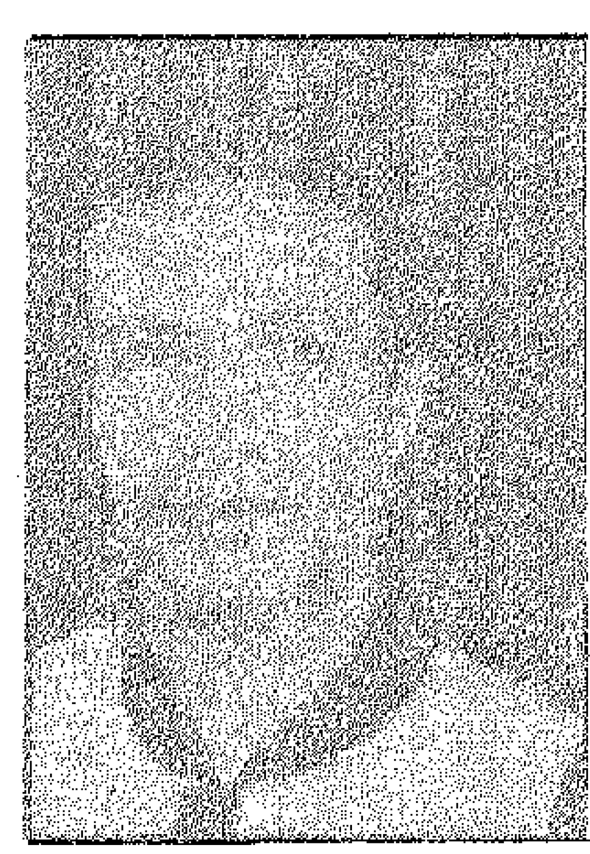
ربطت بين ضرورة وجود شعر العامية وبين ارتفاع الأمية فى مصر ، وطالبت بتمثيل شعر العامية خارج مصر وخاصة البلاد العربية ، لأن اللهجة العامية المصرية يفهمونها من خلال التمثيليات والأفلام والأغنيات المصرية .. وتساءلت لأى حد يمكن أن تصل قصيدة العامية إلى العالمية .. وفى رأيها أنها قادرة عندما يصبح لديها الإمكانية لمخاطبة إحساس الإنسان فى كل بقاع العالم .. وطالبت بتدريسها فى المدارس أسوة بالشعر الحر والفصيح .

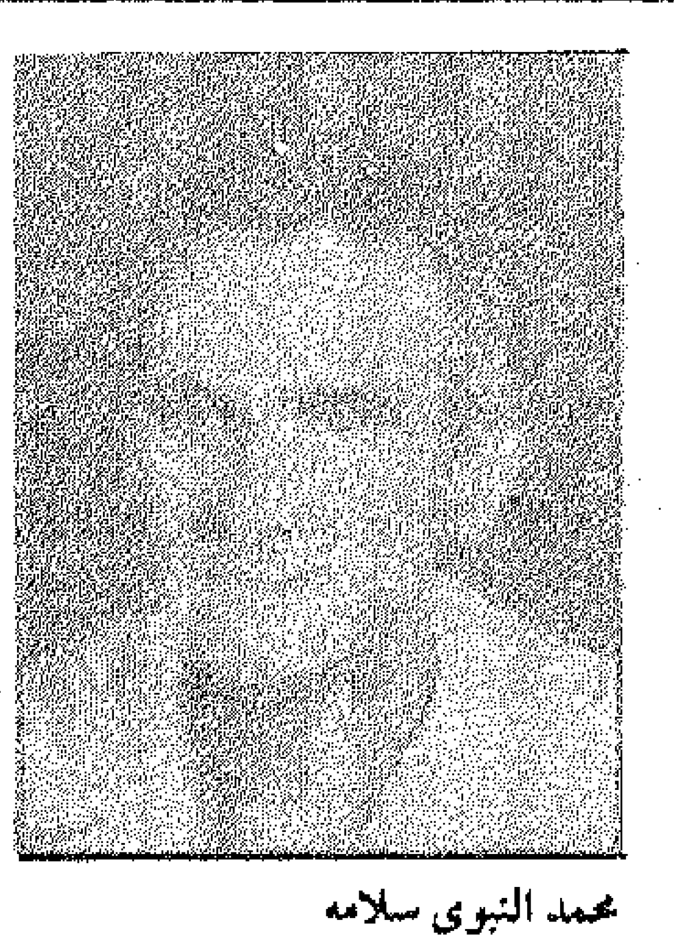
الشاعر أحمد فضل شبلول : فقال إننا لا نستطيع أن نفصل واقع شعرنا العربى المعاصر عن قضايا وطننا بما فيها قضية اللغة العربية والعلم وعلاقته بالمجتمع واللغة وقضية الحرية ... إلخ . وقال أن أرض الشعر يتنازعها اليوم ثلاثة أشكال وهى الشعر التقليدى ،

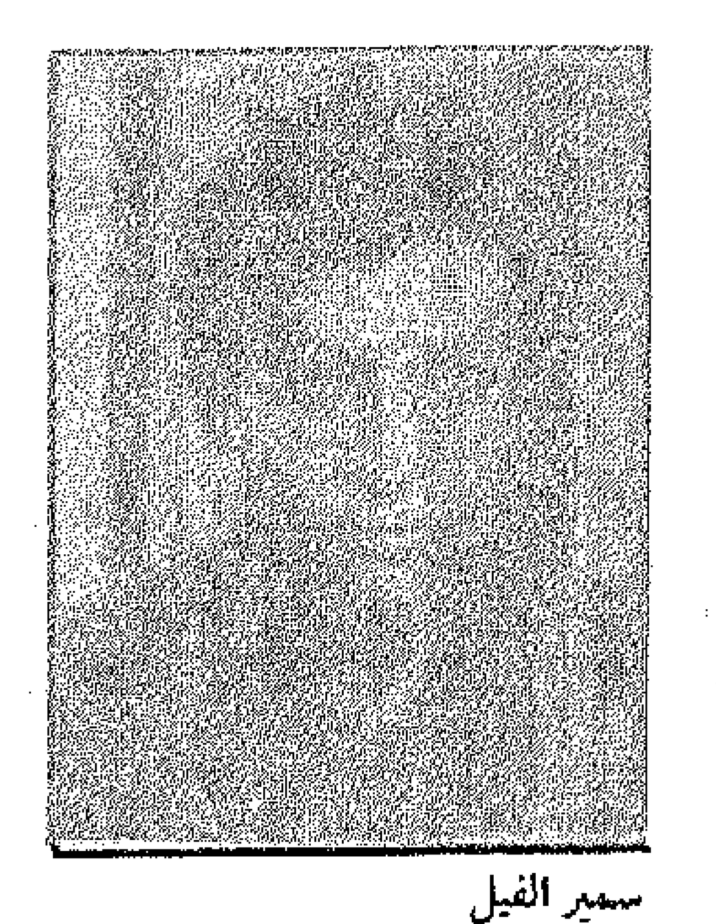

نجوى السيد


فؤاد حجازي



أنيس البياع


فوزي خضر


محمد النبوي سلامه


سمير الفيل

الشعر الحر ، قصيدة النثر . . . والشكل الأول بالرغم من محاولة البعض الإفلات من التقليدية إلا أن المضامين لم تزل متوقفة عن مدرسة أبوللو والديوان والمهجريين . . وهؤلاء يرون أن الشكل الحر ما هو إلا هدم لتراثنا ولغتنا متناسين أنهم لم يقدموا البديل لتطور شعرنا العربي الذي يتناسب وحاضرنا . . ومازال مستقبل الشعر الحر غامضا ، بسبب التطور السريع الذي يطرأ عليه . . وهذا يجعلنا نتساءل هل هذا في صالح الشعر التفعيلي أم في غير صالحه . .

أما بالنسبة لقصيدة النثر فهو لا ينكر وجودها كشكل أدبي ، قائم ،ولكنه يعترض على التسمية وعلى نظرة أصحابها لا على أنها امتداد طبيعي للشعر الحر مع وجود الاختلافات بينهما .

أما بالنسبة للمتلقي فقد أصبح الشعر بالنسبة له شيئا ترفيهيا ، وليس ضرورة معنوية كما كان في الماضي ، وأصبح جمهوره جمهورا خاصا ، أما الغالبية فقد سرقتهم الفنون الأخرى . . إذاً فالأزمة لا نستطيع أن نفصلها عن المناخ العام الذي يمر به وطننا . .

التراث والقصة والماستر وأدب الأقاليم

في محاولة لتلمس مستقبل القصة القصيرة في مصر ، طرحت أثنتا عشرة نقطة كان أهمها :

● هل استطاعت القصة أن تشارك في تشكيل الوجدان المصري في الماضي والحاضر وكيف يمكنها ذلك في المستقبل ، والصحافة اليومية وعلاقتها بالقصة وهل المساحة المكانية المحددة يمكن أن تسم القصة بسمة مميزة في المستقبل . .

● من هم جماهير القصة القصيرة ، تأثير النشر في الصحف الخليجية على ملامح قصة المستقبل . . ، هل يحتمل وجداننا التغريب في القصة أم هو ليس إلا إخراجا صادقا لمرحلة معاشة ، العلاقة بين المبدع والناقد ، تأثير المناخ السياسي على الأدب عامة والقصة خاصة . .

قال الأديب فؤاد حجازي :

إن مستقبل القصة في مصر أن نصل إلى قصة مصرية أو رؤية يتحقق فيها استلهام وتمثيل حياة الناس والشعب ، والجزء الآخر هو التراث بهدف إزالة الغربة بين المتلقي وليس خلق غربة جديدة ، فبعض من استلهموا التراث خلقوا رؤية جديدة ، ولكن غير معاصرة . . كما دعا إلى الاستفادة من الحكاية الشعبية في تقديم قصة مصرية .

الروائي محمد الراوي :

طرح مفهوم الإقليمية في القصة ودعا إليه باعتبار أنها الميزة التي يستطيع أن يضيفها الكاتب في إقليمه لفن القصة عموما بحيث لا تتكرر الشخصيات النمطية عبر الأقاليم . .

الناقد أحمد عبد الرازق :

اتفق مع الراوي ، ولكن بشرط ألا تصبح الإقليمية هدفا في حد ذاتها ، باعتبار أن قضايا الوطن واحدة ، ومع بحث القاص عن التميز ، فعليه يتسلخ من العام في بحثه عن الخاص .

القاص جمال التلاوي . . قال :

«الغربة» أو الاغتراب في القصة يجعلها بعيدة عن الواقع ، وإذا كان هذا مقصودا ، فنحن نرفضه أما إذا كانت الظروف التي أعيشها تجعلنا في غربة هنا لا أكون منفصلا عن مجتمعي بل أعبر عن الواقع . .

○ القاص محمد عبد الله عثمان :

ليس كل ما هو موجود في البيئة من موروثات يستطيع أن يعبر عن قيمة اجتماعية وإنسانية لكي يلتزم به الأديب ويرجع إليه . كما أنه لا يكفي للتمايز . .

○ القاص والشاعر مدثر سلين :

إن مستقبل القصة يرتبط بالابداع والأديب المبدع ، وهو ليس ترزيا ، ولذلك أرفض القوالب النمطية لأننا في جديد كل يوم . . ولكن التراث ليس في شعورنا ولا يوجد أديب يبدع بعيدا عن التراث . . ولذلك فاستلهام التراث واسقاطه على قضايا العصر مطلوب . .

الأديب أحمد زلط من الشرقية :

طرح تجربة قاموا بها في الشرقية للخروج من أسر الماستر عن طريق مساهمة أساتذة الجامعات وآخرون في الجانب المادي واستطاعوا أن يجمعوا ١١ ألف جنيه أصدروا من خلالها مجلة القافلة لتعبر عن الأدب في الشرقية . . طارحاً إمكانية الاستفادة من هذه التجربة في اصدار الإبداعات الأدبية .

كما طرح الأدباء قضية استقلال اتحاد كتاب مصر وقضية الاعتراف بأدباء الماستر كأعضاء باتحاد الكتاب ورد عبد العال الحمامصي بأنه تم اعتماد ١٠ أدباء من كتاب الماستر مؤخرا كأعضاء باتحاد الكتاب . .

وفي نهاية المؤتمر الذي استمر ثلاثة أيام أعلنت لجنة الشعر ولجنة القصة توصياتها . . وتمثلت التوصيات بلجنة الشعر في أربع توصيات وهي :

١ - إصدار مجلة أدبية مطبوعة حتى يتسنى تواصل الإبداع في دمياط وغيرها من أقاليم مصر . .

٢ - إتاحة الفرصة لنشر وذيوع الشعر العامي كرافد من روافد الإبداع المصري المعاصر . .

٣ - تمثيل الشعر العامي بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة وبكافة اللجان المختصة بالشعر .

٤ - تنفيذ توصيات المؤتمر الأول لأدباء مصر بالأقاليم والذي عقد بالمنيا في العام الماضي . .

● وفي لجنة القصة كانت هناك توصيات وهي :

١ - اصدار مجلة مطبوعة تصدر من دمياط ويشرف عليها أدباء دمياط .

٢ - إصدار كتاب مطبوع يعهد به إلى شركة توزيع يحوي وقائع أعمال لجنة القصة وقصص الأعضاء الذين شاركوا بها في الأمسيات .

٣ - استمرار عقد مثل هذا المهرجان مع تدعيمه ، والدعوة إلى المشاركة الفعالة فيه حتى يقوم بدوره تجاه الثقافة والحركة الأدبية . .

٤ - أن يقيم نادي القصة ندوات للأعمال الأدبية لأدباء من مصر أينما كانوا ، وخارج مع الدعوة لأن تنشر هذه الندوات في مجلة القصة أو في ملازم مطبوعة بمعرفة النادي .

٥ - الدعوة إلى إقامة الجمعيات الأدبية في كافة أقاليم مصر المختلفة .

٦ - التوصية لدى لجنة الشعر أن يكون من مطالبها إصدار مجلة . .

وأخيرا دعونا نتساءل . . ونعقب على هذا المهرجان وأمثاله من المهرجانات التي تقام في مصر . . ولعل تساؤلنا الأول حول قيمة هذه المهرجانات والعائد الذي تحققه . . في رأيي أن الفائدة الحقيقية هي تنشيط الحركة الأدبية في مصر بعامة والأقاليم بخاصة ، والتقاء الوجوه الأدبية بما يحقق التقاء العقول والوجدان والإبداع حول خط عام . . ولكن هناك تساؤلا آخر هل هذا هو الهدف الوحيد الذي يمكن أن يتحقق في

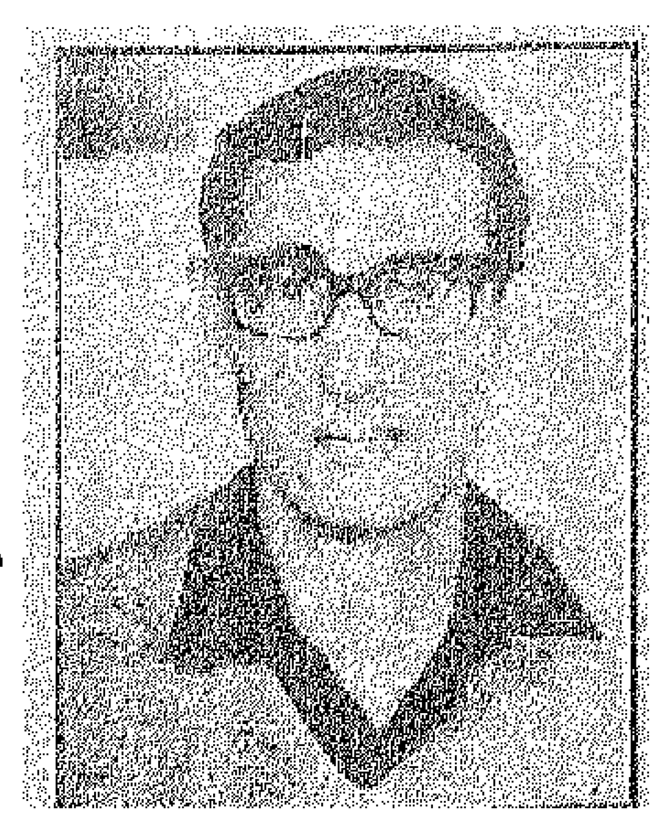
مثل هذه اللقاءات ؟ . والإجابة بالطبع لا ، بدليل أن هناك موضوعات تثار فى ندوات هذه المهرجانات ، ولكنها للأسف تطرح قضايا كبيرة لا يكاد وقت المؤتمر أو المهرجان أن يستوعبها ، وفى النهاية تكون الحصيلة لا شىء سوى مجرد مس قشور القضايا .

وكان من الأفضل تناول قضية واحدة ولتكن خاصة بالاقليم الذى يقيم المهرجان مع دعوة الأدباء فى الأقاليم الأخرى لعرض تجاربهم أو المساهمة بآرائهم فى القضية التى تخص الأقليم . . ولو تمكنا من تحقيق هذه النقطة لكان لدينا فى النهاية حصيلة من قضايا الأدب فى كل محافظة ، والتى ، وإن اتفقت فى النهاية فى شكل قضايا عامة لأدباء الأقاليم ، إلا أنه لا شك فى أن لكل أقليم خصوصيته . . ومن هنا يمكننا أن نرى لماذا تتوقف كل مؤتمراتنا الأدبية بعد المؤتمر الأول . . ؟ . المؤتمر الأول لأدباء مصر فى الأقاليم . . المؤتمر الأول للأدباء الشبان . . المؤتمر الأول للقصة القصيرة . . المؤتمر الأول لأدباء دمياط (والذى نتمنى ألا يكون الأخير بالطبع) . . ومن هنا نرى ضرورة أن تتبع هذه المهرجانات أو المؤتمرات خطة عامة تنسق بين أدباء المحافظات كل فى أقليمه . .

النقطة الأخرى التى ينبغى الإشادة بها هى الدور الذى يمكن أن يقوم به المحافظ فى أى محافظة ، إذا كان مؤمنا بأهمية الثقافة فى تنمية مجتمعه ، كما هو حادث مع الدكتور أحمد جويلى محافظ دمياط . . وأيضا رد مدير مديرية الثقافة عندما يكون واعيا لدوره متفهم للعمل ، وليس مجرد موظف كما حدث مع محمد عبد المنعم مدير مديرية ثقافة دمياط . .

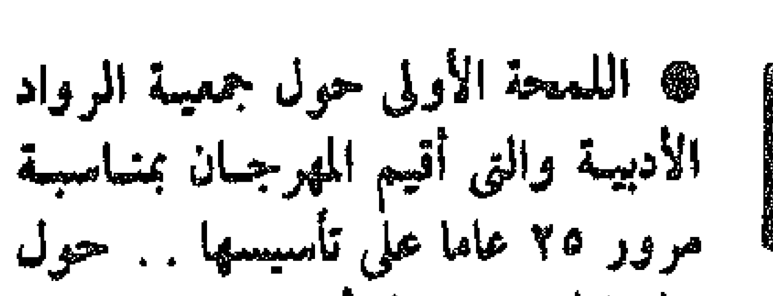
● وهناك تساؤلات على الأدباء أنفسهم أن يجيبوا عليها ، مثلا لماذا ترتفع أسهم شعر العامية ويزيد عدد شعرائها ، بينما ينحسر شعر الفصحى ؟

● كيف يطالب شعراء العامية بإلحاح بأن يكون للعامية الحق مثلا فى أن تدرس فى المدارس متناسين ما تواجهه اللغة العربية من خطر ومتضامنين بشكل لا شعورى مع من يوجهون لها معاول الهدم . . وأود أن أوضح أننى لست ضد شعر العامية كشكل أدبى ولكنى ضد أن تتسع رقعته وأن يتمسك أصحابه بقضايا خاصة على حساب قضايا أكبر ●



مصطفى الأسمر

لمحات حول مهرجان دمياط الأدبى الأول



● اللمحة الأولى حول جمعية الرواد الأدبية والتى أقيم المهرجان بمناسبة مرور ٢٥ عاما على تأسيسها . . حول هذه الجمعية يقول أدباء دمياط إنها لم تكن أول الغيث فى الحركة الأدبية بل يذكرون جهود رواد الحركة الأدبية بدمياط الشعراء محمد الأسمر ، على الغاياتى ، على العزبى ، طاهر أبو فاشا ، البدرى محمدين . . ولكن البداية المنتظمة كانت عام ١٩٦٠ حين توفرت الإرادة لدى مجموعة أحست بحاجتها إلى كيان يضم أعمالها وابداعاتها الفنية والأدبية فأسسوا جماعة الرواد واتخذوا من مركز دمياط الثقافى مقراً لها .

● فى ٦٦/١٢/٣ تطور هذا الكيان . إلى مرحلة أخرى فظهرت جمعية الرواد الأدبية المشهورة لتكون أول الجمعيات الأدبية التى تشهر خارج العاصمة .

● وفى عام ١٩٧٠ صدر قرار وزارى بدمج الجمعية بجمعية رواد قصر الثقافة بدمياط . . ومن المفارقات أن تحمل الجمعية الجديدة اسم الجمعية المدمجة . .

وكان حصاد هذه الحركة إصدار مطبوعات شهرية تحمل اسم « رسالة الرواد » وزعت على مستوى مصر .

● إصدار مختارات من أدب الرواد الكتاب الأول عام ٦٢ والثانى عام ١٩٦٤ ، إصدار نشرة يومية خلال معركة ٦٧

● إقامة مسابقات أدبية على مستوى مصر فى الأعوام ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٨٥ ، والمشاركة فى الملتقيات الأدبية والمؤتمرات على مستوى مصر . .

● كما أصدرت فى السنوات القلائل الماضية عشرة أعداد من مجلة « رواد » منها ثلاثة أعداد خاصة عن القصة القصيرة وشعر العامية والشعر القصير . .

● المساهمة فى اصدار مجلة عروس الشمال (١١ عدد) وإصدار ثلاثة عشر كتابا أدبيا تحت اسم اصدارات رواد . . ويظل حلمها إصدار مجلة فصلية

● لأول مرة تدعى الاتجاهات الأدبية المختلفة ولعلها مثلا أول مرة تدعى جماعة إضاءة ٧٧ لمهرجان رسمى داخل مصر وهذه ظاهرة طيبة .

● سوف يصدر كتابا يضم كل أحداث ووقائع مهرجان دمياط الأدبى وسيتكفل المحافظ المثقف الدكتور أحمد جويلى بتنفيذه على نفقة المحافظة .

● أعلن الدكتور محمد حسن الزيات عن اعتزام دمياط إطلاق أسماء أعلامها من الأدباء والفنانين على شوارع دمياط الجديدة . .

● طالب الدكتور محمد حسن الزيات الشعراء بالابتعاد عن شعر العامية والاتجاه نحو الفصحى لمواجهة التحديات التى تواجه اللغة العربية والوحدة بين البلاد العربية ولمواجهة الأخطار التى تحاول تفتيت التواصل بين بلاد العرب . . وكان من نتيجة ذلك أن أعلنت لجنة الشعر ضمن توصياتها الأربع توصيتين خاصتين بالشعر العامى وهما إتاحة الفرصة لنشر وذيوع الشعر العامى كرافد من روافد الإبداع المصرى المعاصر والثانية تمثيل الشعر العامى بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة وبكافة اللجان المختصة بالشعر . . !!

● فى كلمة ألقاها الشاعر السكندرى أحمد فضل شبلول عن أزمة الشعر العربى عرض لاستطلاع قام به الشاعر فوزى فؤاد صالح بين عينة عشوائية من طلاب وطالبات الجامعة عن الشعر العربى الحديث وخرج بهذه النتائج :

– ١٠٠ ٪ يعرفون شوقى وحافظ ومطران ، ٩٠ ٪ منهم لم يقرأ لهم إلا القصائد التى كانت مقررة عليهم فى مراحل التعليم السابقة والمغناة ، ٥ ٪ درسوا لهم بحكم تخصصهم الجامعى فى مجال الأدب أما الخمسة فى المائة الأخيرة فقد قرأوا لهم حبا فى الشعر والقراءة ، ٤ ٪ يعرفون صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل ونجيب سرور ، وفاروق شوشة ، ١ ٪ قرأوا إنتاجهم ، ٣ ٪ يعرفونهم بالاسم فقط . أما أدونيس والبياتى والسياب ومحمود درويش فلا يعرفهم الا المهتمون بالأدب والممارسون له . .

● وعلى هامش المهرجان :

● كانت اللقاءات غير الرسمية والتى تعقد بعد انتهاء برنامج المهرجان ثرية جدا . . وتبادل خلالها الشعراء والقصاصون إنتاجهم ونقاشهم حول قضايا كثيرة . . وكان لشخصية الكاتب المسرحى (الدمياطى) على سالم ، حضور كبير فى هذه اللقاءات مما جعل لهذه الجلسات مذاقا إنسانيا .

● لجنة التنظيم للمهرجان المكونة من الشعراء محمد العتر ، محمد علوشة ، محمد الزكى ، محروس الصياد ، السيد الفواب . . وغيرهم من أعضاء نادى الأدب بدمياط كانوا شعلة نشاط همها الأول أن ينجح المهرجان .

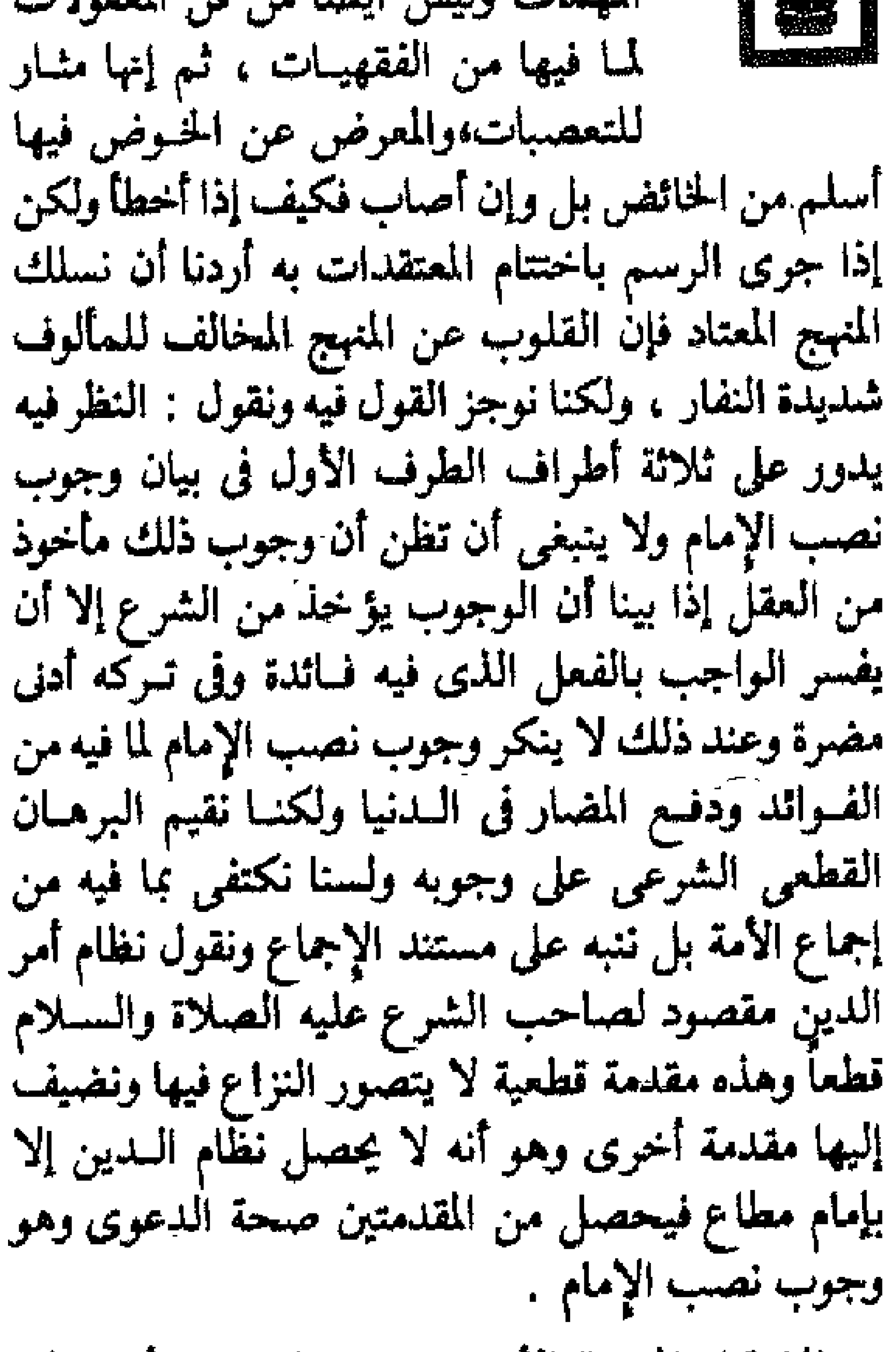
● ستقيم كلية التربية مهرجانا أدبيا يوم ١٦ مارس القادم احتفالاً بمولد الدكتور شوقى ضيف . . يشرف عليه الدكتور رءوف أبو السعد وكيل كلية التربية ●

حجة الإسلام أبو حامدالغزالى . حدّد المنهج الفلسفى فى ميادينه العقلية ، كما حدّد المنهج الذوقى لما فوق العقل ، حتى كانت إحيائيّة الغزالى تطوُّراً من المنهج العقلى إلى المنهج النفسى التجريبى . وهذا النص الذى تنقله من تراثه الضخم عن « الإمامة » عن كتابه (الاقتصاد فى الاعتقاد) . والغزالى يرى أن الإمامة واجبة بالشرع والعقل معا ، وأن السلطان ضرورى فى نظام الدنيا ، ونظام الدنيا ضروريّ فى نظام الدين ، ونظام الدين ضرورى فى الفوز بسعادة الآخرة . . .

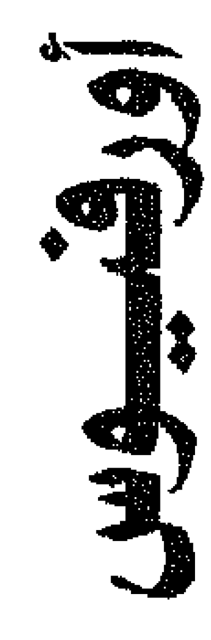
الإمامة فى رأى الغزالى



النظر فى الإمامة أيضاً ليس من المهمات وليس أيضاً من فن المعقولات لما فيها من الفقهيات ، ثم إنها مثار للتعصبات،والمعرض عن الخوض فيها أسلم من الخائض بل وإن أصاب فكيف إذا أخطأ ولكن إذا جرى الرسم باختتام المعتقدات به أردنا أن نسلك المنهج المعتاد فإن القلوب عن المنهج المخالف للمألوف شديدة النفار ، ولكنا نوجز القول فيه ونقول : النظر فيه يدور على ثلاثة أطراف الطرف الأول فى بيان وجوب نصب الإمام ولا ينبغى أن تظن أن وجوب ذلك مأخوذ من العقل إذا بينا أن الوجوب يؤخذ من الشرع إلا أن يفسر الواجب بالفعل الذى فيه فائدة وفى تركه أدنى مضرة وعند ذلك لا ينكر وجوب نصب الإمام لما فيه من الفوائد ودفع المضار فى الدنيا ولكنا نقيم البرهان القطعى الشرعى على وجوبه ولسنا نكتفى بما فيه من إجماع الأمة بل ننبه على مستند الإجماع ونقول نظام أمر الدين مقصود لصاحب الشرع عليه الصلاة والسلام قطعاً وهذه مقدمة قطعية لا يتصور النزاع فيها ونضيف إليها مقدمة أخرى وهو أنه لا يحصل نظام الدين إلا بإمام مطاع فيحصل من المقدمتين صحة الدعوى وهو وجوب نصب الإمام .


الغزالى

فإن قيل المقدمة الأخيرة غير مسلمة وهو أن نظام الدين لا يحصل إلا بإمام مطاع فدلوا عليها . فنقول البرهان عليه أن نظام الدين لا يحصل إلا بنظام الدنيا ونظام الدنيا لا يحصل إلا بإمام مطاع . فهاتان مقدمتان ففى أيهما النزاع . [فإن قيل] لم قلتم إن نظام الدين لا يحصل إلا بنظام الدنيا بل لا يحصل إلا بخراب الدنيا فإن الدين والدنيا ضدان والاشتغال بعمارة أحدهما خراب الآخر . قلنا هذا كلام من لا يفهم ما نريده بالدنيا الآن فإنه لفظ مشترك قد يطلق على فضول التنعم والتلذذ والزيادة على الحاجة والضرورة ، وقد يطلق على جميع ما هو محتاج إليه قبل الموت وأحدهما ضد الدين والآخر شرطه وهكذا يغلط من لا يميز بين معانى الألفاظ المشتركة : فنقول نظام الدين بالمعرفة والعبادة لا يتوصل إليهما إلا بصحة البدن وبقاء الحياة وسلامة قدر الحاجات من الكسوة والمسكن والأقوات والأمن من سائر الآفات ، ولعمرى من أصبح آمنا فى سربه معافى فى بدنه وله قوت يومه فكأنما حيزت له الدنيا بحذافيرها وليس يأمن الإنسان على روحه وبدنه وماله ومسكنه وقوته فى جميع الأحوال بل فى بعضها فلا ينتظم الدين إلا بتحقيق الأمن على هذه المهمات الضرورية وإلا فمن كان جميع أوقاته مستغرقاً بحراسة نفسه من سيوف الظلمة وطلب قوته من وجوه الغلبة متى يتفرغ للعلم والعمل وهما وسيلتاه إلى سعادة الآخرة فإذن بأن نظام الدنيا أعنى أن مقادير الحاجة شرط لنظام الدين (وأما المقدمة الثانية) : وهو أن الدنيا والأمن على الأنفس والأموال لا ينتظم إلا بسلطان مطاع فتشهد له مشاهدة أوقات الفتن بموت السلاطين والأئمة وأن ذلك لو دام ولم يتدارك بنصب سلطان آخر مطاع دام الهرج وعم السيف وشمل القحط وهلكت المواشى وبطلت الصناعات وكان كل من غلب سلب ولم يتفرغ أحد للعبادة والعلم إن بقى حياً ، والأكثرون يهلكون تحت ظلال السيوف ولهذا قيل الدين والسلطان توءمان ولهذا قيل الدين أس والسلطان حارس وما لا أس له فمهدود وما لا حارس له فضائع . وعلى الجملة لا يتمارى العاقل فى أن الخلق على اختلاف طبقاتهم وما هم عليه من تشتت الأهواء وتباين الآراء لو خلوا وشأنهم ولم يكن لهم رأى مطاع يجمع شتاتهم لهلكوا من عند آخرهم وهذا داء لا علاج له إلا بسلطان قاهر مطاع يجمع شتات الآراء ، فبان أن السلطان ضرورى فى نظام الدنيا ونظام الدنيا ضرورى فى نظام الدين ونظام الدين ضرورى فى الفوز بسعادة الآخرة وهو مقصود الأنبياء قطعاً فكان وجوب الإمام من ضروريات الشرع الذى لا سبيل إلى تركه فاعلم ذلك ●



أورفيوس هو رمز الموسيقى فى الأدب العالمى والإنسانى فهو الذى قهر الأشياء والأحياء بألحانه العذبة وعندما ماتت زوجته يوريديكى حصل على إذن خاص ونزل العالم السفلى ليستعيدها ، وردوها إليه شريطة ألا ينظر إليها قبل وصوله لعالم الدنيا وأخل بالشرط ، وفقد زوجته للأبد . يتحدث عنه الشاعر الفيلسوف الرومانى سينيكا فى مسرحيته « هرقل فوق جبل أوتيا » فيقول على لسان الجوقة :

الموسيقى.. وماذا يمكن أن تفعله !

من التراث العربى

صدق فى ما تغنى به الشاعر المقدس أورفيوس بن كاليوبى عند سفح سلسلة جبال رودوبى الطراقية عندما لحن مقولته على أنغام قيثارته البيرية وفحواها أن لا شىء يخلق للخلود . على أنغامه توقف تدفق السيل الجارف . ونسيت المياه أن تتابع مجراها بعد أن فقدت حماسها . وبعد أن وقف النهر منصتاً لأغانيه ظن أقاصى البيستونيين أن نهر هيبروس قد هجر أهل طراقيا .

هكذا نحو أورفيوس تحركت أيضاً الغابات حاملة طيورها وجاء معها كل سكانها (من حيوانات) . أما الطيور الهائمة فى أجواز الفضاء فعندما سمعت أغانى أورفيوس توقفت عن الطيران وهبطت بأجنحتها على الأرض . ولقد حطم جبل آثوس صخوره وحمل الكنتوروى فى طريقه ووقف إلى جوار رودوبى بعد أن ذابت ذؤاباته الجليدية بفضل أغانى (اورفيوس) السحرية . وهجرت عرائس الغابة مساكنها فوق أشجار البلوط وأسرعت نحو الشاعر . من أجل أغانيك (يا اورفيوس) جاءت الوحوش مع عرائنها وجلس الأسد المارمريكى (الليبى) جنباً إلى جنب مع قطعان الماشية غير الخائفة . كما لم تخش الغزلان الذئاب ، وهجرت الأفعى جحرها بعد أن تخلت فى النهاية عن سمها . نعم عندما ذهب (أورفيوس) عبر أبواب تايناروم إلى عالم الأشباح الساكنة وهو يعزف على قيثارته الحزينة فقد استطاع بأغنيته الشجية أن يهزم تارتاروس وآلهة اريبوس المكفهرة ولم يرهب بحيرات ستيكس التى بها يقسم الآلهة . وحتى العجلة أبدية الدوران توقفت فى استسلام بعد أن هزم بكرتها . ولقد ازداد كبد تيتيوس نموا حيث إن أورفيوس قد سجن الطير بسحر أغنيته . وأنت أيضاً أيها المعداوى (خارون) ألا تستمع لأغانيه وقاربك يمخر عباب البحر السفلى بلا مجداف . فى البداية ورغم أن الأمواج كانت لا تزال راكدة فإن الشيخ الفريجى (تانتالوس) طرد عطشه الشرس ونسى نفسه ولم يمد يده نحو التفاحات . هكذا عندما قهر أورفيوس بأغنيته آلهة العالم السفلى بصورة كاملة أمكن هزيمة حجر سيسيفوس الشرير ليتبع الشاعر المغنى . وعندئذ وصلت ربات القدر ما كان قد انقطع من خيط العمر المقدور ليوريديكى . ولكن أورفيوس نسى (العهد) ونظر إلى الخلف لأنه كان لا يكاد يصدق أن زوجته يوريديكى قد أعيدت إليه وأنها تتبعه ففقد (فى النهاية) مكافأة أغنيته . وماتت تلك التى كانت تواً قد ولدت من جديد . ولذا فإن أورفيوس لا يزال يطلب السلوى فى الأغانى ويترنم بأنغام حزينة للطراقيين ويردد القول التالى : « يخضع الآلهة للقوانين فحتى ذلك الإله الذى ينظم الفصول ويقسم التحولات الأربعة على مدار السنة وهى تمضى ، يخضع هو أيضاً للقوانين التى تقضى بألا تصل ربات القدر ما انقطع من خيوط العمر لأى إنسان مهما كان وأن كل ما ولد يمكن (كما ولد) أن يموت أيضاً . » ●

مناقشات

عودٌ إلى المنهج النفسى في الدراسات الأدبية

د . مجدى احمد توفيق
كلية التربية بالفيوم ـ جامعة القاهرة

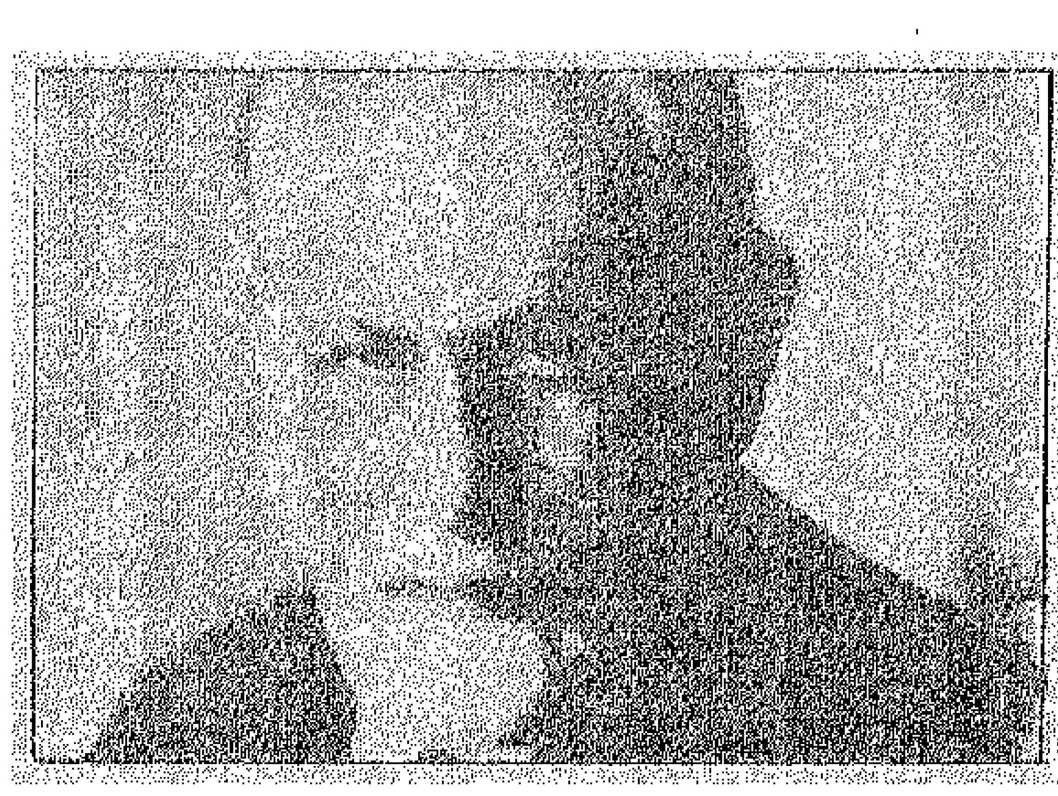
طلعت علينا الدكتورة مارى تريز عبد المسيح بمقالٍ هام فى العدد الثالث من المجلة ، تحت عنوان « التحليل النفسى كمنهج فى النقد الأدبى » أحب أن أعقب عليه بكلمةٍ موجزة ، وإن كان الموضوع الذى تناولته يستوعب كل إفاضة .

لقد استطبت فى مقالها أموراً كثيرة ، منها : إثارتها قضية الصلة بين علم النفس والأدب ، بصفةٍ عامة ، والصلة بين التحليل النفسى والأدب بصفة خاصة . ومنها الحديث عن كتاباتٍ نقديةٍ هامةٍ لم تدخل بعد فى دائرة الاهتمام العربية ، مثل كتابات سايمون ليسير ، وفردريك كروز ، ونورمان هولاند . هذه النقطة ، على نحوٍ خاص ، هى مكمن الأهمية الثقافية لمقالها .

لكن هذه الأهمية يقلل منها بعض الأمور : من ذلك أن عنوان مقالها يدل ـ كما صرحت هى نفسها ـ على أن اهتمامها موجه إلى أن تستخلص « أهم الأسس التى ينبنى عليها تطبيق منهج التحليل النفسى فى الأدب » ، رغم أن المقال يقوم فى الوقت نفسه « بعرض الأفكار الرئيسية التى عبر عنها كل من فردريك كروز ، ونورمان هولاند فى دراستهما » (الأصح دراستيهما ـ انظر الفقرة الثانية ص ٢٧) . هذا يعنى أن المقال له أساسان أحدهما واسع الأرضية ، يغطى التحليل النفسى بجميع صوره ، بل يمتد ليعرض آراء لرينيه ويليك ، واوستن وارين ، ونورثروب فراى ، وهم على خلاف مع المدرسة النفسية كلها ، وأساسٌ آخر يضيق بنا وينحصر فى باحثين اثنين فقط دون تمييز بين آراء كل منهما وآراء الآخر .

الواقع أن المقال لم يخطط له تخطيطاً جيداً ؛ فهو يبدو من ناحية موجهاً إلى المتخصصين ، ويبدو من ناحية أخرى موجهاً إلى المهتمين من عامة المثقفين . ولعل الوجهة الأولى تفسر إيرادها مصطلحاتٍ تحتاج إلى الإيضاح دون أن تقوم بتوضيحها ، كقولها : « أيديولوجيات كالماركسية و « السويدنبورجية » والمسيحية أو غيرها » (ف٥ ص ٢٧) ، أو قولها : « إن وظيفة الفن الأساسية قد لا تكون تعليمية أو جمالية ، أو « تلطيفية » (ف ٧ ص ٢٨) . ولعل الوجهة الثانية تفسر عدم الإثقال على القارىء بتوثيق النقول التى استعانت بها ، وردها إلى مصادرها . وعلى أية حال فإن التعارض بين التوجهين اللذين يحكمان مقالها واضحٌ تماماً .

واخطر وأغرب ما نلاحظه على هذا المقال أنه بدأ وانتهى دون أن نعرف موقف الباحثين اللذين اعتنت بهما من فرويد . هما يقدمان تفسيراً جديداً له ، لكننا لا ندرى شيئاً عن حدود الاتفاق والاختلاف التى تصلهما بفرويد ، وتفرقهما عنه ، وبصفةٍ خاصة موقفهما من مقولة الليبدو أو الطاقة الجنسية ؛ إذ أشارت إشارة عابرة إلى رأيهما بألفاظ كروز (ف ٥ ص ٢٨) ، وإشارة أخرى إلى عقدة أوديب (ف ٤ ص ٢٩) ، وهما إشارتان لا توضحان أى قدرٍ من تمايز الرؤية بين الرأى القديم والتفسير الحديث ، مما يجعل القارىء ينسب إلى فرويد مفاهيم ليست فى أصول نظريته .



فرويد

الواقع أن المقال ـ مع اعترافنا بقيمته ـ لم يوضح لنا ـ ولعله لم يدرك أصلاً ـ أن الباحثين المذكورين ، لا يقومان بتطبيق التحليل الفرويدى ـ كما يقول المقال ـ لكنهما يقومان بإعادة صياغته على نحوٍ يتفق مع مبادىء النظرية السلوكية التى يعيش الباحثان الأمريكيان فى مناخها . كلنا نعرف طبعاً أن السلوكية نظرية نفسية وجدت بيئتها الصالحة للنمو فى الأرض الأمريكية بفضل جهود أمثال سكينر . (يمكن التمثيل لها بكتابه "Beyond Freedom and Diginity" ، وله ترجمة عربية بعنوان « تكنولوجيا السلوك الإنسانى » صدرت عن عالم المعرفة فى أغسطس ١٩٨٠ م)

ويتمثل هذا الفهم الذى نُلْفِتُ إليه الأنظار فى اختلاط الفكر الفرويدى فى المقال الذى نتأمل فيه الآن ، بأفكارٍ غير تحليليةٍ أساساً مثل : « الدافعية » و« العرف الاجتماعى » ، وأفكار تنتمى إلى يونج لا فرويد ـ ولكن فى صياغة سلوكية ـ نحو « سلوك الأسلاف » ، وما إلى ذلك . هذا الخلط جعلنا نقرأ تلك العبارة الغريبة التى تقول : « وسوف يؤدى هذا التفسير (أى الذى يطرحه الباحثان موضوع المقال) إلى العديد من الدراسات يُعَدُّ التحليلُ النفسى أحدها ، حيث إنه انفرد بقياس الدوافع المؤثرة على نشأة الإنسان كجنس بشرى . فقد توصل فرويد إلى تفهم عميق للاوعى المكبوت خلال كل الحقب الإنسانية المعروفة والحضارات المختلفة » (ف ٦ ص ٢٨) . وواضحٌ « أن التحليل الفرويدى بعيدٌ كل البعد عن « قياس الدوافع » ، وأن فكرة « اللاوعى المكبوت خلال كل الحقب الإنسانية المعروفة والحضارات المختلفة » . فكرةٌ « تنتمى إلى يونج أكثر من انتمائها لفرويد ، ولم يقل بها فرويد فى دراسته عن « موسى والتوحيد » ، رغم أن موضوعها الرئيسى هو هذا « اللاوعى الجمعى المكبوت » . هذا كله جعل الأستاذة الدكتورة مارى تريز عبد المسيح تستخدم مصطلحى « التحليل النفسى » ، و « التحليل الفرويدى » على أنهما مترادفان ، رغم أن مصطلح التحليل النفسى يحتمل صوراً عديدة غير الصورة الفرويدية .

هذا النقد الذى نوجهه لا نرمى به إلى إفساد متعة قراءة هذا المقال على القراء ، لكننا نؤسس على هذا النقد نقداً أوسع لكتاباتنا النقدية المختلفة ، التى اتجهت مبكراً إلى استقاء المادة النفسية من فرويد ، مما يجعل مصطلح « التحليل النفسى » فى عرفنا قاصراً على كتابات فرويد ، لا يتسع لجهود يونج وأدلر وغيرهما . وحين يشعر المعنيون بنظرية النقد لدينا ، بأن آراء فرويد تحتاج إلى تعديل يدعمونها بآراء مستمدة من أبنيةٍ فكرية شديدة البعد عن الفرويدية دون إيضاح لما وراء هذه الآراء من خلافٍ منهجى . حدث هذا كذلك لباحث كبير هو الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه الهام « التفسير النفسى للأدب » ، حين استعان بجيلفورد فى

تفسير الإبداع الفنى رغم أن الكتاب كله موجه « لتأسس تفسير فرويدى للأدب ، مع العلم بأن جيلفورد هذا صاحب العاملية ، ورجالها أشد الناس بعداً عن التحليل النفسى . (انظر ص ٣٢ ، ٣٣ من الكتاب المذكور) - بل إن دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل قد تابعت على نحوٍ خاص آراء واحدٍ فحسب من التحليليين هو إرنست جونز . (كتابه فى « التحليل النفسى » مترجم إلى العربية) .

لقد تابع الباحثون العرب الغربيين فى تسميتهم كل تجديد فى التحليل النفسى بالفرويدية الجديدة ، رغم أنها عند واحدٍ مثل « لا كان » شديدة البعد عن أصولها عند فرويد . هذا ما حدث لكثير من الباحثين الغربيين أمثال Meredith Anne Skura فى كتابها : التوظيف الأدبى لعملية التحليل النفسى : The Literary use Of Psychoanalytic Process . هذا مع أن منهج أدلر أقرب إلى طبيعة النقد الأدبى ، وتطويعه للاستخدام النقدى لا يحتاج إلى الجهد الكبير الذى بذل مثاله الدكتور عز الدين إسماعيل لكى يخرج من الفرويدية بنظرية جمالية فنية . صحيح « أننا مضطرون إلى التنازل عن فكرة أدلر الخاصة بنشوء الإبداع عن النقص الحسى والنفسى المتمثل فى العاهات والأمراض ، كما طبقها على الشاعر جستاف فريتاج المصاب بضعف البصر (الاستجماتزم - انظر الترجمة العربية لكتابه The Scienc of Living ص ٤٢) لكن تطويعها للاستخدام النقدى مع استبقاء فكرتى النقص والتفوق بصياغتهما ذات الأسس الاجتماعية الواضحة ، أيسر بكثير من ترويض الكثير من آراء فرويد ، كما يحدث فى القراءات الحديثة له ، وآراؤه آراء يصفها فلاديمير نابوكوف بأنها « خرافات مستعارة ، ؛ ومظلات رثة ، وأساليب ملتوية » . (مقال له بمجلة الثقافة الأجنبية العدد الثانى السنة الرابعة ص ١٨٥) . ومنذ دعوة أمين الخولى ، او محمد خلف الله أحمد - أيهما أسبق - (فى ذلك خلاف : انظر : نحو منهج نفسى فى نقد الشعر لسعد أبى الرضا ، ص ٣٩) ، فإن الجهود المبذولة كلها يغلب عليها الأخذ عن آراء فرويد . ولم يحاول الباحثون اكتشاف البدائل وانتهاجها ؛ اللهم إلا محاولات قليلة كمحاولة الدكتور عاطف جودة نصر فى دراسته عن : « الخيال : مفهوماته ووظائفه » ، التى صدرت حديثا ، واتجه فيها إلى الاستعانة بالتحليل النفسى الوجودى .

على وجه العموم فإن النقد الأدبى العربى بحاجةٍ ماسةٍ إلى أن يراجع نفسه بشأن موقفه من التفسير النفسى للإبداع الفنى ، خاصةً أن أية نظرية نقدية مهما كان إيغالها فى الأبعاد التاريخية أو الاجتماعية أو الفنية ، فإنها تجد نفسها آخر الأمر مضطرة إلى إجراء بعض الكشوف النفسية ؛ إذ أن كل شىء يبدأ من النفس الإنسانية ويئول إليها . ويبقى لمقال الدكتورة مارى تريز عبد المسيح فضل تجديد الدعوة إلى الاهتمام بهذه القضايا التى يبدو أن مصير النظرية النقدية العربية يتوقف إلى حدٍ كبير ، على الفصل فيها فصلاً لا يعتمد على النقل الحرفى ، ويعتمد كل الاعتماد على المناقشة ، والمبادرة ، وطرح الجديد ، الجيد ●

مناقشات

فؤاد سليمان مغنم

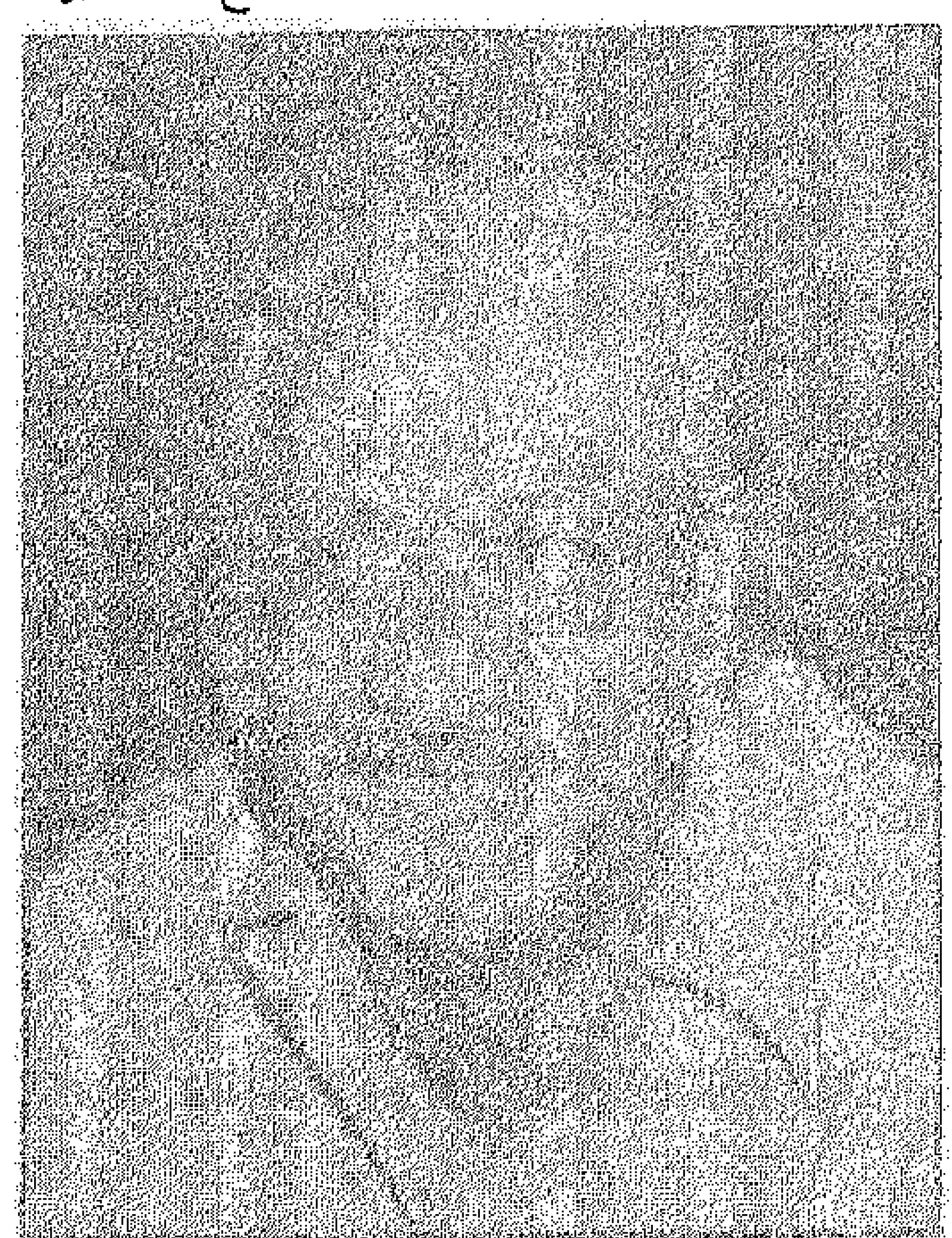
الإدارة الزراعية بمنيا القمح

قرأت المقالين الذين نشرتهما القاهرة فى عددها الخامس حول ديوان الشاعر « فتحى سعيد » [مسافر إلى الأبد] وتأملت مدى عمق الفجوة والمسافة الواسعة بين منظور الدكتور «أنس داود» ومنظور الأستاذ «ذكى قنصل» لعمل واحد لم يكتب إلا بقلم واحد وخرج عن قريحةٍ واحدةٍ . وأرانى مدفوعاً إلى الرد على هذين المقالين إنصافاً للحق كما أراه من وجهة نظرى . لأن الحق حيال الإبداع إنما يكون نسبياً ولا يكون حسب معادلات ثابتة معمولاً بها فكما هو معروف لا خلاف على كون الليل ليلاً والنهار نهاراً إلاّ لمن فقد بصره أما بالنسبة للإبداع بصفة عامة والشعر بصفة خاصة فالرؤية الحقيقية يراها كل متلق حسب مفهومه وطبيعة تفكيره وحالته النفسية وكذلك موقعه وثقافته ومدركاته للأمور وتكون عندئذٍ هى الحق بالنسبة له .

فأستاذنا الدكتور أنس داود يقول صراحة بأن الشاعر فتحى سعيد أهدر إنجازات القصيدة المعاصرة من تكثيف وبناء وتعبير بالصورة فى ديوانه [مسافر إلى الأبد] ووقع هذا الاتهام المفرط فى القسوة فى صدر مقاله كأنه أصدر حكماً بالإعدام أولاً ثم طلب استجواب الشهود . ويبدأ يستعرض ما أصاب القصائد من كوارث على النحو الذى أورده فى مقاله مخرجاً الديوان أو أكثره من دائرة الشعر كما يراها . . . . وأستاذنا الدكتور أنس له حسه النقدى واحترامه على الساحة الأكاديمية وكذلك له اشراقاته الإبداعية التى لا يشك فيها أى منصف للأدب . .

ولكن ما ورد فى المقال حقيقة فيه كثيرٌ من الإجحاف وقليل من الإنصاف لأن الديوان وإن كان يحمل بعض المنات إلاّ أنه لا يخرج من دائرة الشعر الجيد وإن كان الدكتور أنس داود قد تعامل مع القصائد برؤيته الأكاديمية البحتة وإذا كان لابد من التعامل مع القصيدة المعاصرة بهذا المعيار فهذا يجعلنا نتوقف طويلاً أمام ما كتب حتى الآن من الشعر . ويجعلنا نعيد النظر فى كثير من القصائد أو قل كثير من الدواوين ويشمل ذلك جيل الرواد أيضاً . وإذا قلت جيل الرواد فليس ذلك تقليلا من شأن الأجيال التالية لهم ولكن لأنهم خارجون من معطف العمودية برصانتها والتزامها وأولى لهم ألاّ يقعوا فى مثل ما يراه الكاتب عيباً وخروجاً عن الشعر . فإذا اعتبر تكرار معنى من وجهة أخرى أو نفس الجهة التى ورد بها فى العمل إطناباً أو «ثرثرة» على حد تعبير الكاتب وعيباً يخرج العمل عن دائرة الجوده أو يهدر معطيات القصيدة المعاصرة فهذا القول ينسحب كذلك على أستاذنا الشاعر/صلاح عبد الصبور . فلو تأملنا

صلاح عبد الصبور



قصيدته [تكرارية] من ديوان [الإبحار فى الذاكرة] حيث يقول :

الليل . الليل يكرر نفسه .
ويكرر نفسه .
والصبح يكرر نفسه .
والأحلام وخطوات الأقدام .
وهبوط الإظلام .
وهبوط الوحشة فى القلب مع الإظلام .

لو تأملنا هذا لوجدنا أن قول الشاعر «الصبح يكرر نفسه» لأن التدرج المنطقى يقول مادام الليل يتكرر فلابد من تكرار الصبح بالتبعية ولا داعى هنا لورود هذه العبارة لو رأينا ذلك بمنظور الدكتور أنس وكذلك لو قرأنا قصيدة [شذرات من حكاية متكررة وحزينة]من نفس الديوان الجزء الثانى عشر حيث يقول الشاعر :

وكانت الشمس حزينة .
تصب نارها الحزينة .
فى الأعين الحزينه .
لامرأة حزينة ورجل حزين .
فى بلدة حزينة .

وأقبل الشتاء
والمطر المنهمر الحزين
ينصب فوق جبهة حزينة
لرجل حزينٌ .
فى بلدة حزينة .

وكذلك لو قرأنا قصيدة [شنق زهران] من ديوان [الناس فى بلادى] للشاعر صلاح عبد الصبور أيضاً حيث يقول :

حينما مرّ بظهر السوق يوماً .
ذات يوم .
مرّ زهران بظهر السوق يوما .

ويستمر الشاعر إلى أن يقول أيضاً .

مرّ زهران بظهر السوق يوماً .
ورأى النار تحرق حقلاً .
ورأى النار التى تصرع طفلاً .
كان زهران صديقاً للحياه .
ورأى النيران تجتاح الحياه .

ولا يخفى على أستاذنا الدكتور أن الأطفال والحقول من مكونات الحياة أو هى مكونات الحياة بالفعل فهل يرى كاتبنا أن هذا على حد معباره ليس تدرجاً طبيعياً لدقائق المفردات .

ومثال آخر أرى فيه ما يراه الكاتب عيباً شديداً فنقرأ للشاعر/عبد الوهاب البياتى فى قصيدة [النور يأتى من غرناطة] من ديوان [مملكة السنبلة] حيث يقول . . . [أحاول أن أتوقف عند الوتر المرتجف المقطوع . ولكن الموسيقى تجرفنى . أصرخ عند الذروة . إيقاع مصحوب ببكاء إنسانى . يندفع الآن ويخبو . موسيقى أعمى ينزف فوق الأوتار دما . يرفع مثل يده فى صمت فراغ الأشياء . ويبحث عن شىء ضاع يدور وحيداً حول الله] .

هذا فى المقطع الأول من القصيدة ويأتى فى المقطع الرابع قول الشاعر [أتوقف عند الوتر المقطوع . لكن الموسيقى تجرفنى . أصرخ عند الذروة . من منا غرناطة] .

وكذلك يقول فى نفس المقطع

[إيقاع مصحوب ببكاء إنسانى . يندفع الآن ويخبو . موسيقى أعمى ينزف فوق الأوتار دما . يرفع مثل يده فى صمت فراغ الأشياء . ويبحث عن شىء ضاع ويدور وحيداً حول الله] .

● أما بالنسبة للصورة فيراها الدكتور أنس داود كارثة عظمى فى قصائد الديوان إذ أنها تتسم بالمباشرة والسطحية على حد تعبيره ولا أريد أن أتخم المثال بالأمثلة التى تعج بها دواوين الشعر فإذا أراد القارىء الإطلاع عليها فعلى سبيل المثال لا الحصر عليه أن يقرأ [أشعار فى المنفى ، المجد للأطفال والزيتون] للشاعر عبد الوهاب البياتى ، [سنابل حزيران] للشاعر فؤاد الخشن ، [اذكرينى يا إفريقيا] للشاعر محمد الفيتورى ، [الأعمال الكاملة للشاعر معين بسيسو] وكثير من الأعمال تضمها المكتبة العربية تحفل بالصور الناصعة الشفافة التى لا توغل فى التعتيم والإغلاق والغموض والإبهام ولا تتوالى وتتزاحم وتجهد القارىء فى فك طلاسمها ويكون ذلك على حساب الصورة الكلية للعمل .

وإن كنت أتفق مع الكاتب فى أن بعض الصور جاءت شديدة المباشرة وهذا إنصاف للحق . . . وينبغى القول أن الصورة تأتى دائما حسب معطيات الحدث والحالة الشعورية التى يقع تحت تأثيرها المبدع لحظة الإبداع وهى لا تأتى نسجاً صناعياً يستوجب الإفاقة الكاملة من أجل الحبكة والنظم وإلا وقعنا فى عملية الصناعة للعمل وهذا مرفوض كل الرفض فى العمل الإبداعى .

● وينتقل إلى البناء حيث يقول الكاتب «معظم قصائد فتحى سعيد لا تعتمد على خطة فكرية تحكم بناءها الفنى يساهم كل جزء فيها فى تنمية هذا البناء تنمية تصاعدية تحقق للقصيدة قدراً من «الوحدة الموضوعية» .

ويحضرنى الآن الشاعر السعودى [عبد الرحمن صالح العشماوى] كما ورد فى مجلة الشعر العدد ٣٧ عن



عبد الوهاب البياتي

كتاب الدكتور عبده بدوى [دراسات فى النص الشعرى ـ العصر العباسى] بأن مؤلف الكتاب كان واعياً عندما قال « لابد من معايشة النص واستيطانه والصبر عليه حتى يشتعل ويضىء ثم يفسر نفسه بنفسه » وهذه حقيقة إذ أن الروابط فى القصيدة وبخاصة القصيدة المعاصرة فى أحيان كثيرة لا تكون بأدوات الربط المعروفة وإنما تكون روابط نفسية تتولد فى العمل نفسه أو تفرضها التجربة المعاشة حيث تتسامى المقاطع وترتفع إلى ذروتها محكمة الترابط دونما خلل ودون رابط لفظى قد يكون موجوداً .

وهذا يحتاج من القارىء والناقد على وجه الخصوص أن يتقمص التجربة ويذوب فى باطنها ويصطلى حرارتها ولو استطاع ذلك ولا أكون مبالغا إذا قلت لو أقنع نفسه بأنه صاحب التجربة وأنه مبدعها لو نجح فى ذلك لوجد الروابط النفسية والجمالية وأدرك العمل فى ذروته بكل أبعاده وزال وهم تفكك العمل الذى يظهر عند القراءة الأولى أوالقراءات العادية التى لا يعايش فيها النص معايشة فسيولوجية على حد تعبير النقاد .

ويندرج تحت هذا الكلام أيضا الحديث عن موقف الشاعر بالنسبة للموت فإن فتحى سعيد يتحدث عن الشخصية التى حدث لها الموت ولا يتحدث عن الموت نفسه لكى نطالبه أن يفلسف قضية الموت كما يود أستاذنا الكاتب . وللشاعر حريته المطلقة فى تناول العمل من أية ناحية فهو حر يتناول الشخصية أو يتناول الموت كقضية ولا أحد يجبره على ذلك فقط يجب أن يسأل المتلقى أو القارىء هل أجاد الشاعر أم لا ، هذا هو المحور الذى يجب أن تدور حوله المناقشات .

● وانتقل إلى مقال الأستاذ/زكى قنصل

ولن استطرد فى الحديث التفصيلى عن هذا المقال ولكننى إنصافاً للحق أيضاً « كما أراه » أقول إن الكاتب قد حمّل أشجار الديوان من الثمار أكثر من قدرتها على الحمل . فإن الديوان يحمل قصائد معتدلة فى عطائها فلا هى بالفئة التى تندرج تحت قائمة القصائد النافذة إلى نخاع الشعر ولا هى بالهابطة التى تندرج تحت المهمل منه . .

ولا أستطيع الإنكار بأن هناك قصائد دخلت من باب الهبوط وكذلك مقاطع من بعض القصائد فهناك مثلاً القصيدة التى أوردها الشاعر الدكتور أنس داود [من يا ترى غدا . . ؟] وكذلك قصيدة [من ذا سقاك الغمام ؟] وكذلك المقطع الأول من قصيدة [لن أكون] الذى يقول فيه :

نام الجميع .
اللوز والجميز والتفاح والزيتون .
والبيت والضيفان والجيران والبنون .
والحلوة الحنون .

هذا ما وجدت نفسى مسوقاً لقوله فى شأن هذين المقالين حسب رؤيتى الخاصة لهذا الموضوع .

تحية واحتراما وتقديراً للمجلة وللقائمين عليها ●

تحية لعبد الحليم نويرة في ذكرى الأربعين

زين نصار



في الثلاثين من يناير الماضي توفي بشكل مفاجيء الفنان المصري الكبير عبد الحليم نويره (١٩١٦ - ١٩٨٥) وذلك أثناء قيامه بتدريب فرقة الموسيقى العربية بمقرها في مدينة القاهرة . فحزن على وفاته كل عارف لقدره ، أو عالم بفنه . رحمه الله وجزاه خيراً عما قدم للفن في بلاده ، ومحاولاته المستمرة لتطوير الموسيقى المصرية ، وفي مجال عمله في فرقة الموسيقى العربية وأيضا حفاظه على تراث الموسيقى العربية وتقديمه للأجيال الشابة ، التي تعلقت بفن هذه الفرقة وحرصت على متابعة عروضها .

والآن ، صديقي القاريء دعنا نلقي نظرة على حياة الفنان الراحل لنلقي عليها بعض الأضواء .

ولد عبد الحليم عبد الله محمد نويره في قرية الصالحية ـ في التاسع عشر من يونيو عام ١٩١٦ ، وكان والده خبيراً زراعياً ، يعمل في الأعمال الحرة . وكان نويرة أصغر إخوته ، وقد ظهر حبه وولعه بالموسيقى منذ طفولته ، وشجع والده موهبته لأنه كان من عشاق الموسيقى ، وكان صديقا لكبار الملحنين والمطربين في عصره .

توفي والده وهو في الثانية عشرة من عمره ، لكفله إخوته ، وقد بدأ تعليمه ـ في طفولته ـ بالمدارس الفرنسية ، ثم دخل ـ في صباه ـ المدارس الابتدائية فالثانوية . وأنهى تعليمه الثانوي عام ١٩٣٦ ، وفي العام نفسه ، تخرج من معهد الموسيقى العربية بامتياز . وكان نويره سعيدا لتعلمه في ذلك المعهد ، لأنه كان زاخراً بكبار رجال الفن والموسيقى ؛ أمثال : المرحوم الشيخ درويش الحريري ، حجة الرواية في الموشحات ، والمرحوم فؤاد الإسكندراني حجة الرواية في الأدوار ، والمرحوم كامل الخلعي حجة الرواية في الأغاني المسرحية ـ والأستاذ كوستاكي مدرس الصولفيج والهارموني ـ وقد كان أستاذاً لنويرة .

وكان عبد الحليم نويرة يعمل في أثناء دراسته في المعهد ، مدرساً لآلة العود في بعض البيوتات في القاهرة ، وأحيانا كان يلحن الأناشيد للمدارس الثانوية ، وذلك نظراً لظروفه العائلية المالية التي تدهورت بعد موت والده . وبعد أن تخرج ، فكر في أن يدرس الموسيقى الأوروبية السيمفونية ، لأنه كان يعشقها وتبهره براعة مؤلفي الموسيقى العالمية وسيطرتهم على وسائل التعبير الموسيقى . وكان يستمع لهذه الموسيقى عند صديقه المصور السينمائي الراحل أحمد خورشيد ، الذي كان محبا للموسيقى العالمية ، ويمتلك مكتبة عامرة بالاسطوانات لتلك الموسيقى .

بدأ عبد الحليم نويرة يكتب الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية بشكل محدود ، ولكنه كان يربح منها مالاً كثيراً أغراه بأن يتعلم المزيد من علوم التأليف الموسيقى ، وتعرف على الأستاذ الإيطالي مينانو ، وبدأ يدرس على يديه واستمر معه خمسة عشر عاماً متواصلة . وفي الوقت نفسه ـ استمر في كتابة الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية ، وذاع صيته وأصبح مشهوراً جداً .



عبد الحليم نويرة

○ وفي عام ١٩٤٥ أنشيء في مصر فرع لجمعية المؤلفين والملحنين التي يقع مقرها الرئيسي في باريس ، وأصبح نويرة عضواً بمجلس إدارتها باعتباره من الأعضاء المؤسسين لها . وكذلك انضم إلى نقابة الموسيقيين عند إنشائها ، وكان أمين صندوقها عندما كانت الفنانة الراحلة العظيمة أم كلثوم رئيسة للنقابة .

○ عمل في المسرح الغنائي ، وكان أول أعماله في هذا المجال لفرقة المسرح الحر ، التي كانت تضم مجموعة من الفنانين البارزين ـ الذين كانوا شبانا مكافحين آنذاك ـ ومنهم سعد أردش وتوفيق الدقن وكمال يس وغيرهم . فاستعانوا بعبد الحليم نويرة ليكتب الموسيقى التصويرية والألحان للأوبريت التي كانت بعنوان (مراتي بنت جن) . وقد لاقي هذا الأوبريت نجاحاً حتى إن عرضه استمر لمدة ستين يوماً متتالية ، واضطرت إدارة دار الأوبرا إلى قطع العرض ، وذلك لارتباطها في وقت سابق مع فرق أجنبية لتقدم عروضها على مسرحها . واستمر عبد الحليم نويرة يعمل ويكتب مؤلفاته الموسيقية ، ثم عين مديراً لإدارة الموسيقى بمصلحة الفنون ، وفي الوقت نفسه ، عمل قائداً لفرقة الإذاعة المصرية في المكان الذي خلا بوفاة الفنان عزيز صادق . فتبادل قيادة الفرقة مع كل من إبراهيم حجاج وعلي فراج ، حيث كان كل منهم يقود الفرقة يومين في الأسبوع . واستمر نويرة في قيادة الفرقة لمدة تسع سنوات . ثم ترك رئاسة إدارة الموسيقى وتفرغ للمسرح الغنائي .

وفي أوائل الستينيات أنتج أوبريتين هما (هدية العمر) تلحين محمد الموجي ، و (مهر العروسة) تلحين بليغ حمدي . وخلال ذلك كان نويرة يقوم بكتابة الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية ؛ فكتب الموسيقى لما يزيد عن مائة فيلم منها : الماضي المجهول ، رجل المستقبل ، عنتر وعبلة .

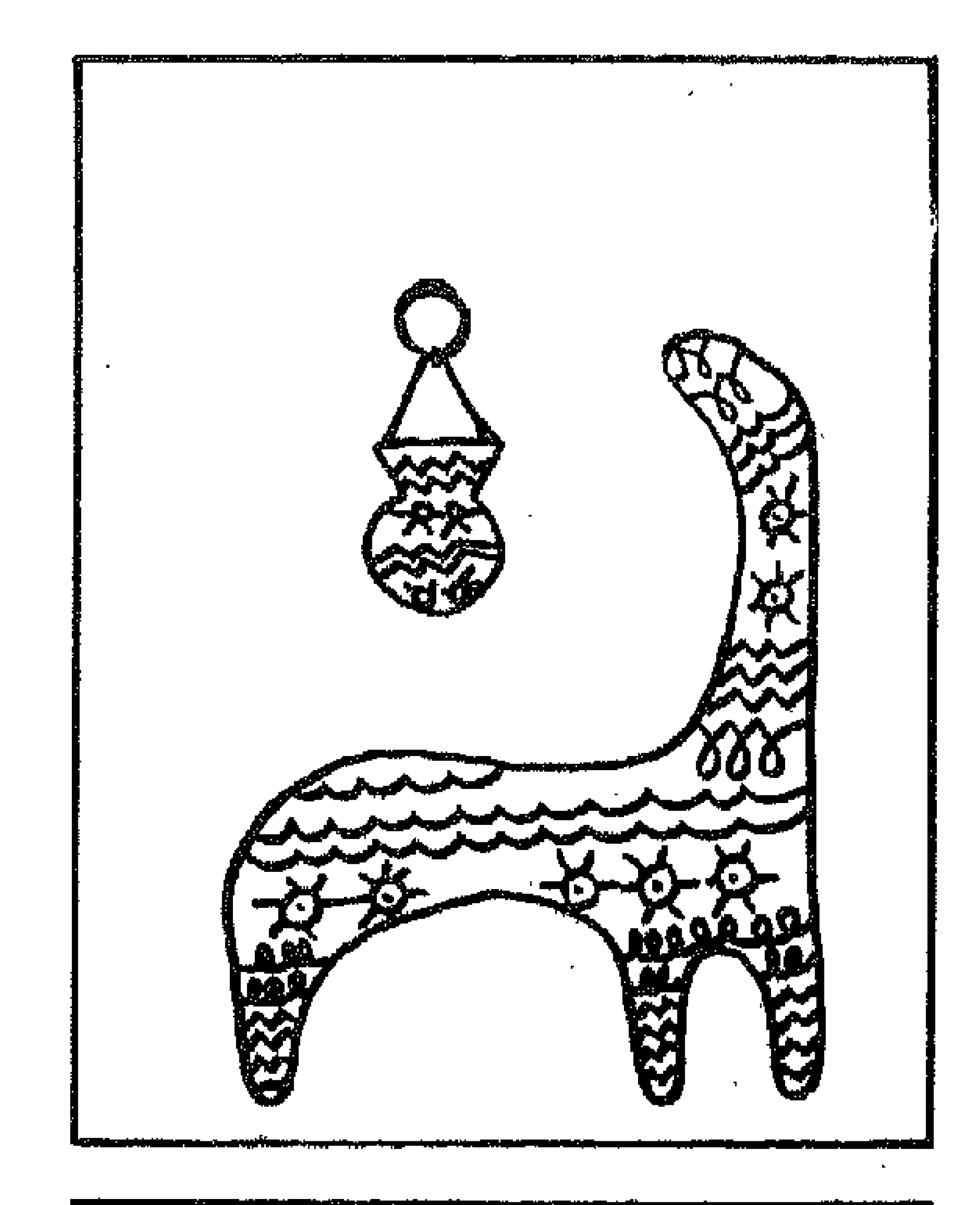
وفي عام ١٩٦٧ نقل عبد الحليم نويرة من المسرح الغنائي ، وكان عضوا بالمكتب الفني للفرقة العربية التي تكونت في ذلك العام . وترجع قصة إنشاء تلك الفرقة ـ كما رواها لي الفنان الراحل بنفسه ـ إلى استجابة د. ثروت عكاشة ، وقد كان وزيراً للثقافة آنذاك ، لرغبة الكثير من المواطنين لإنشاء فرقة للموسيقى العربية . كان محمد عبده صالح عازف القانون الراحل ، عضوا بالمكتب الفني ، فرشح عبد الحليم نويرة لقيادة الفرقة نظراً لخبرته الطويلة بالموسيقى العربية ولعلاقته الطيبة بالموسيقيين . وبتوفيق من الله نجحت الفرقة ، وعملت على إحياء تراث الموسيقى العربية والإبقاء عليه على قيد الحياة ، وتعريف الجماهير به على أوسع نطاق . ولا يخفى على أحد الدور الذي قامت به هذه الفرقة في حياتنا الفنية . ولا شك أن الخبرة الطويلة لقائدها والكفاءة العالية لأعضائها سواء من العازفين أو المغنين ، كانت ـ بعد توفيق الله ـ من الأسباب الأساسية لنجاحها سواء في مصر أو في الخارج . هذا بالإضافة إلى أن نويرة كان يستعين بعدد من الرواة الموثوق في أمانتهم الفنية ، ومنهم الفنان الراحل محمود عبد السلام ، والفنان الراحل عبده قطر .

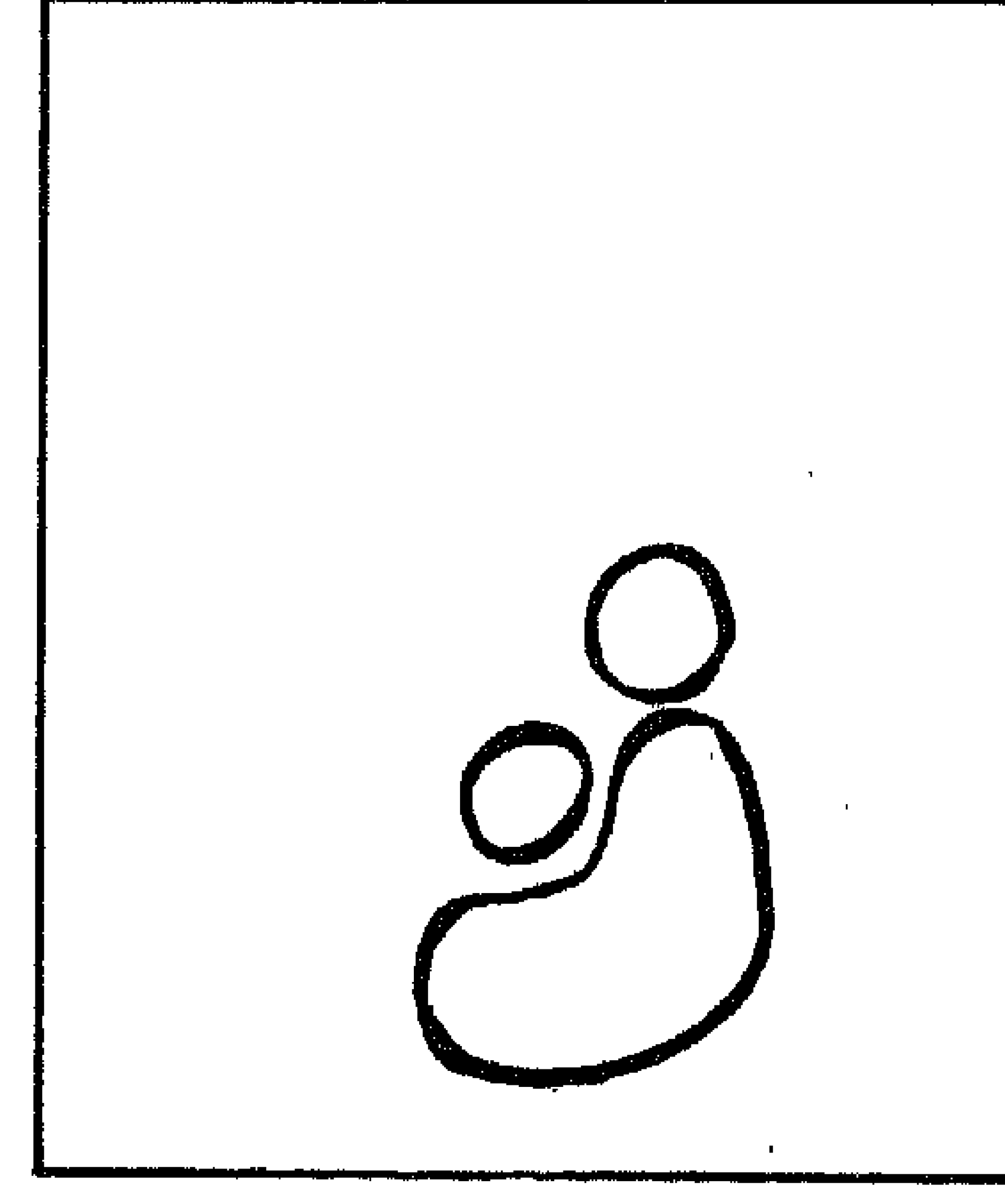
وكان من آمال حياة الفنان الراحل أن يتفرغ لكتابة عمل سيمفوني كبير نظراً لما تتطلبه كتابة مثل هذه الأعمال من التفرغ والاعتكاف لإنجازها . وهذا بالطبع يصعب على الكثيرين ، لأن مطالب الحياة اليومية تضطرهم إلى النزول لميدان العمل لسد حاجاتهم وحاجات أسرهم . كما كان يأمل عبد الحليم نويرة أن يهتم الجيل الجديد من الموسيقيين بالعلم . كما ناشد معاهد الموسيقى في مصر الاهتمام بارتفاع المستوى الفني للخريجين أكثر مما هو عليه الآن ، خاصة في ميدان الموسيقى العربية .

وبالطبع ، فإن الأعمال الرئيسية التي قام بها عبد الحليم نويرة هو قيادته للفرقة العربية ، وإعداده لبرامج جديدة لها لتجديد شبابها باستمرار ، وإدخال ألوان من التعبير الموسيقي لم تكن معروفة في الموسيقى العربية التقليدية .

أما مؤلفاته فنذكر منها : بحيرة المنزلة ـ القومية العربية ـ ليالي زمان ـ منتخبات عربية ـ على شط الترعة ـ صور شعبية ـ شرقيات ـ مصر ●

حوار مع القارئ





رسم : محمد محمود موسى

تلقت مجلة « القاهرة » رسالة رقيقة من الصديق **محمد محمود موسى** (الطيرية ــ بحيرة) يهنىء فيها العاملين بالمجلة ، ويعبر عن مدى نجاحها بين شباب الجامعات ، كما يرفق برسالته نموذجين من إنتاجه فى الفن التشكيلى مستلهماً فيهما ــ كما يقول ــ معطيات الموروث الشعبى ومفرداته . والمجلة تشكر الصديق الفنان على هذه المساهمة وتنشر له نموذجاً من إنتاجه ، كما يسعدها كثيراً أن تجد لها هذا الصدى بين شبابنا الجامعى ؛ وهو قطاع عريض من شباب المثقفين تتوجه إليه « القاهرة » بشكل خاص ، وتعلق عليه آمالاً كبيرة .

تلقت « القاهرة » أيضاً من الصديقين : ــ

* **مصطفى سمك**
* **السعيد السيد عباس**

رسالتين يقترحان فيهما زيادة المساحة الخاصة بإنتاج الأدباء الشبان لاسيما غير المعروفين منهم . والمجلة قد أكدت من قبل ــ وما زالت تؤكد ــ حرصها على تقديم أسماء المبدعين الشبان الذين لم يلجوا إلى ساحة النشر قبل ذلك أو ولجوها على استحياء بشرط توفر الجودة الفنية والجدية والصدق فى أعمالهم ، كما تحث الأصدقاء المبدعين الذين لم يستكملوا أدواتهم الفنية بعد على مواصلة الجهد والبحث والقراءة من أجل تملك هذه الأدوات . ومن الصديق القاص « **عاطف عمارة** » (محرم بك ــ اسكندرية) تلقت « القاهرة » رسالة « هامة » يثير فيها الصديق قضية « جيل السبعينيات » فى الشعر والقصة ، ويلمح إلى دور المجلة الملحوظ فى تقديم هذا الجيل بشكل لائق . والمجلة تتفق تماماً مع الصديق فى كل ما ذكره من ملاحظات حول هذه القضية ، وتؤكد أن الموقف الصحيح تجاه الفن هو مؤشر يدل على بداية جادة لاستعادة المناخ الثقافى العام لنشاطه وحيويته السابقتين .

ويقترح الصديق « **مهدى عبد السلام علوان** » (طالب بمدرسة قلين الثانوية) فى رسالة له عدة اقتراحات من أبرزها : ــ

١ - أن تقوم المجلة بتعريف هامشى للكتاب والشعراء الغربيين عند تقديم أعمالهم المترجمة على صفحاتها .

٢ - أن تخصص المجلة عدداً من صفحاتها لعرض الكتب الجيدة الصادرة حديثاً .

٣ - أن تقوم المجلة بعمل استفتاء عام بين قرائها كى تتضح لها من خلاله آراؤهم فى المواد المنشورة ، وتقييمهم لمستواها العام .

و « القاهرة » إذ تشكر للصديق « مهدى علوان » اهتمامه ، ودأبه على المتابعة والرصد فهى تود الإشارة إلى أنها تقوم بالفعل بتعريف الأدباء والمبدعين الغربيين الذين لم ينالوا شهرة واسعة بين جماهير قرائنا عند تقديم أعمالهم للمرة الأولى ، كما أنها بدءاً من العدد القادم سوف تخصص جزءاً من صفحاتها لعرض كتاب أو أكثر عملاً باقتراح الصديق الفاضل .

* * *

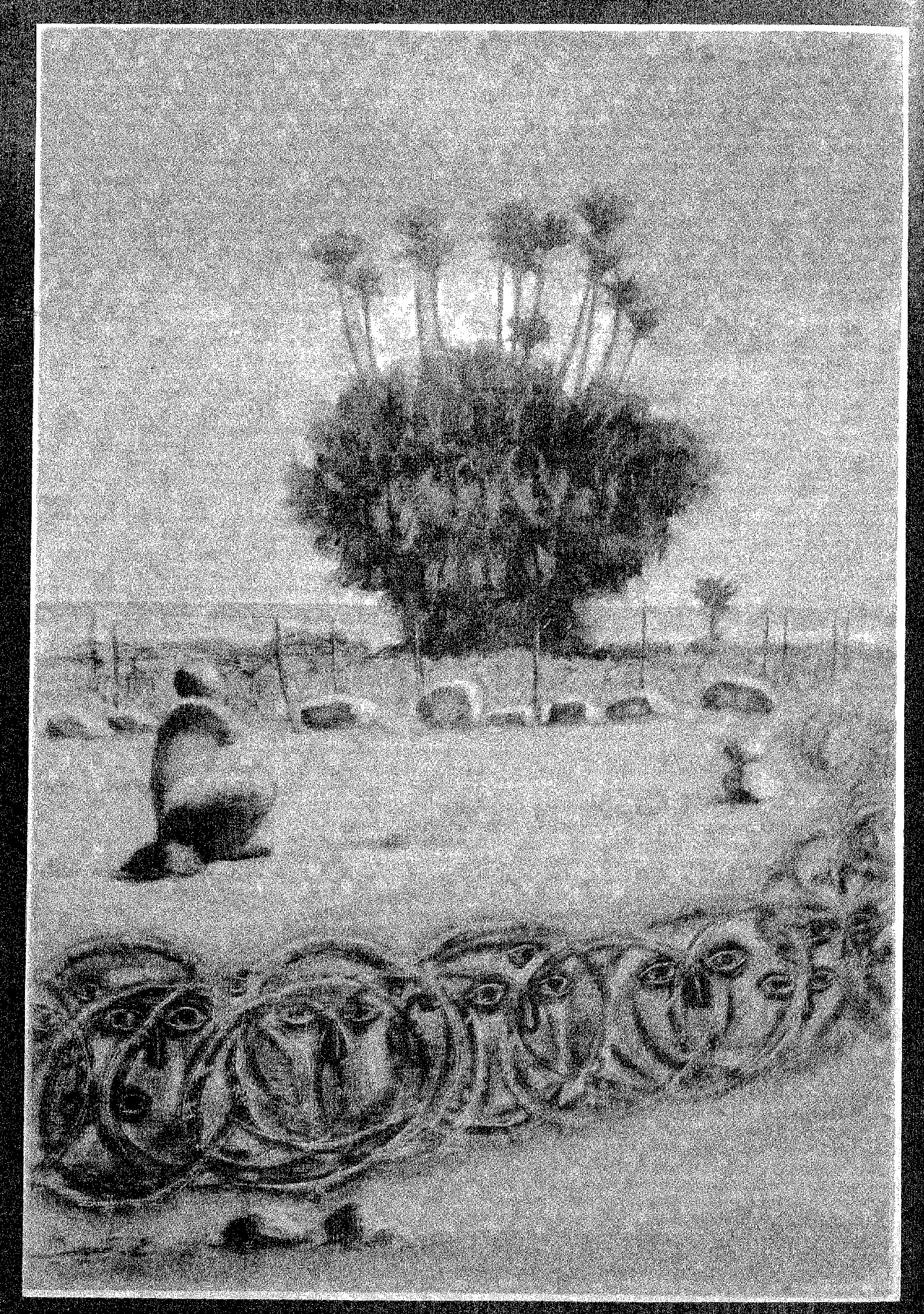
تشكر مجلة « القاهرة » هؤلاء الأصدقاء على رسائلهم الرقيقة : ــ

* **عبد الرازق درغام** (طنطا) .
* **فايق زهران** .
* **صبرى عبد الله قنديل** . (رئيس رابطة الشعراء ، كفر الزيات .)
* **سيد خفاجى** (شبرا الخيمة) .
* **صبرى محمد طه** .
* **علاء عبد العزيز محمد** (باكوس ــ اسكندرية .) .
* **صلاح غانم** (الجهاز المركزى للمحاسبات ، دمنهور) .

وتود المجلة أن تطمئن الأصدقاء إلى أن أعمالهم الإبداعية من الشعر والقصة والمقال تحظى بكل اهتمام وتقدير ، وسوف يجد الجيد منها طريقه الطبيعى إلى النشر فى أعداد مقبلة ●



● مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ●



لوحة للفنان عز الدين نجيب



حول مائدة العشاء